ONZE KUNST

DEEL XI

1907

ONZE KUNST

DEEL XI

ONZE KUNST

VOORTZETTING VAN DE VLAAMSCHE SCHOOL

HOOFDREDACTEUR:

P. BUSCHMANN Jr.

Rubriek Ambachts- en Nijverheidskunst onder Redactie van
de Nederlandsche Vereeniging voor Ambachts- en Nijverheidskunst.
Redactie-Commissie: H. Ellens, Jac. Ph. Wormser,
C. Oosschot, Jac. van den Bosch.

DEEL XI

6e JAARGANG · 1e HALFJAAR

JANUARI-JUNI

1907

J.-E. BUSCHMANN · DRUKKER-UITGEVER · ANTWERPEN

L. J. VEEN
AMSTERDAM

DE NEDERL. BOEKHANDEL
ANTWERPEN

ONZE KUNST 1907

TOT INLEIDING

Vijf jaren is het geleden, dat de eerste aflevering van Onze Kunst de wereld intrad. Tien deelen getuigen thans voor de levensvatbaarheid van dit tijdschrift.

De verkregen resultaten beoordeele men zooals men wil. Onze Kunst maakt geen aanspraak op eenige andere eer, dan dat zij getrouw is gebleven aan de principepen, die van den aanvang af werden verkondigd, en eerbied betoond heeft voor de taak, die zij had aanvaard.

Het vijfjarig bestaan van het tijdschrift is in vele opzichten een leertijd geweest. Uit de opgedane ervaringen — al waren die dan soms ook weinig bemoedigend — heeft de uitgave kracht geput, om met meer bewustheid en met meer overtuiging dan ooit te voren, voort te gaan op den ingeslagen weg. De sympathie, de toewijding van een uitgelezen en steeds aangroeiende schaar medewerkers, waaraan zij alles te danken heeft, stellen haar daartoe in staat.

Met haar nieuw lustrum wil Onze Kunst ook een nieuw leven beginnen. Doel en strekking blijven onveranderd, maar zij hoopt dit doel met ruimer middelen, met meer glans te kunnen nastreven, dan tot nogtoe doenbaar was.

Door haar geringen abonnementsprijs moest Onze Kunst met ongelijke wapenen den strijd om het bestaan voeren, naast de duurdere binnen- en buitenlandsche tijdschriften, welke laatste bovendien op een veel grooter debiet kunnen rekenen. Nog denken wij er niet aan om, als zoo menig Duitsch, Fransch of Engelsch kunsttijdschrift, een drie- of viermaal hoogeren abonnementsprijs te verlangen. Dit zou ten onzent heelemaal onmogelijk zijn. Maar in een redelijke abonnementsverhooging hopen wij de middelen te vinden, om tekst en illustraties aanzienlijk uit te breiden, en het tijdschrift tot nieuwen bloei te brengen.

Geen mercantiele bijgedachten liggen hieraan ten gronde; voor een winstbejagend uitgever valt er al heel weinig te vangen op het terrein, dat Onze Kunst vrijwillig gekozen heeft. Alle nieuwe hulpbronnen zullen aange-

wend worden tot de verbetering van het tijdschrift, dat alleen verlangt om den naam der kunst, waaraan het gewijd is, met eere te mogen dragen.

Een uitvoerige uiteenzetting van het programma schijnt ons hier overbodig. Ieder beschaafd land bezit thans éen of meerdere tijdschriften, die geheel gewijd zijn aan beeldende kunst en waarin de kunst der Nederlanden — in historischen zin — dikwijls een eervolle plaats inneemt. Waarom zouden wij, Nederlanders van Noord en Zuid, niet een eigen kunsttijdschrift bezitten, een eigen orgaan, dat zoowel voor onszelf als voor vreemden de kracht en de zelfstandigheid van ons kunstleven bevestigt en bewijst ?

De behoefte aan een dergelijke uitgave blijft bestaan, ook al ruimen andere tijdschriften soms gaarne een plaats in aan beeldende kunst, naast letterkunde, naast wetenschap, naast geschiedenis of archeologie. Het gebied dat Onze Kunst gekozen heeft, is duidelijk genoeg omschreven; het is uitgestrekt, want het omvat het verleden en het heden van een der rijkste en veelzijdigste kunstuitingen die de wereld heeft gekend, en die na ruim vijf eeuwen hoogen bloei nog zoo vol leven en gisting is.

Onze Kunst wil dit gebied helpen ontginnen, het beter doen kennen en waardeeren; zij zal, bij het verrichten van haar werk, alle hulpmiddelen ter hand nemen, waarover de moderne wetenschap beschikt; zij wil zich onderwerpen aan de wetenschappelijke discipline en van hare medewerkers in de allereerste plaats degelijke vakkennis verlangen; maar zij wil van de zuiver historische of archeologische studie haar hoofddoel niet maken; zij wil de kunst bestudeeren om de hooge verheuging, die het schoone kan geven; het zoeken en delven in de donkere schachten van het verleden zij haar een middel, maar geen doel; de schatten die er kunnen gevonden worden wil zij met vreugde aan het daglicht brengen en er vrijelijk van genieten; zij wil bij tijd en wijle de koelbloedigheid vergeten, die bij de zuiver objectieve beschouwing van een kunstwerk noodig is, om op te gaan in de geestdrift, welke dit kunstwerk opwekken kan. Zij wil leeren, opmerken, studeeren, weten, — maar alleen om inniger lief te krijgen.

Zoo trede deze zesde jaargang van Onze Kunst met verjongde en vernieuwde levenslust de wereld in. Naast zijn oude getrouwen hoopt het tijdschrift ook nu weer nieuwe sympathieën te mogen verwerven.

OVER PAULUS POTTER

NAAR AANLEIDING VAN ZIJN RUITERPORTRET VAN DIRK TULP, GEGRAVEERD DOOR P. DUPONT

NICOLAAS VAN RHEENEN, die van zijn ouders als extra-legaat onder anderen de schilderijen-verzameling van Paulus Potter, den eersten man van zijn moeder, gekregen had, op beding die bij elkaar te houden, heeft Houbraken omtrent hem, die de roem der familie was, in groote trekken juist ingelicht. De verwantschap met Paulus Bartsius en daardoor de afstamming van een dochter uit den huize van Egmond moge een graad nader zijn geweest dan hij opgeeft, Potter's herkomst wordt daar niet geringer door. Paulus Potter voelde zich dan ook zeer; in het St. Lucasgild te Delft liet hij zich als Mons. Potter inschrijven. Zoo zijn er meer kleine verbeteringen en aanvullingen van wat wij bij Houbraken vinden, maar geen belangrijke nieuw ontdekte feiten te vermelden (1).

Paulus Potter is geboren November 1625 te Enkhuizen, als zoon van den glasschrijver, later ook schilder Pieter Potter en van Aacht Paulusdr. Bartsius, de zuster van den Alkmaarder schilder Willem Bartsius. Reeds zeer jong heeft zich Paulus als kunstenaar ontwikkeld, en wanneer wij later in al zijn kunst het werk van een graveur meenen te herkennen, dan zou ik willen vragen, of daar voor een deel niet de opleiding tot glasschrijver, die hij met Lucas van Leiden gemeen zou hebben, de oorzaak van kon zijn.

Het oudste gemerkte werk is een teekeningetje in het Städelsche Instituut, een everjacht met potlood op perkament, waarop staan zou : Paulus Potter F. out 14 jaar a° 1641, wat evenwel niet uitkomt met zijn werkelijken leeftijd, daar hij reeds in 1640 14 jaar oud was en 15 werd.

Hij heeft eerst zeker veel met zijn vader samengewerkt, en van de platen naar hun ontwerpen, waar niet uitdrukkelijk op staat of Pieter of Paulus ze

(1) T. VAN WESTRHEENE Wz., Paulus Potter sa vie et ses œuvres. Obreen's Archief I, p. 7; 40, II, p. 139, III, p. 263. Spectator 1874, p. 250. Oud-Holland IV, p. 270; XI, p. 34. (Bredius over Pieter Potter).

gemaakt heeft, is dit niet met zekerheid te zeggen. Ja, het gezicht op Sloterdijk met het vee in de weiden, dat op de plaat van Nolpe van den intocht van Maria Henriette van Engeland in 1642 voorkomt, draagt zoozeer het kenmerk van Paulus in zijn lateren trant, dat men zeker aan hem zou denken, wanneer er niet voluit Pieter stond. Een bewijs te meer dus van den invloed van den vader op den zoon.

Feitelijk maakt Paulus in dezen tijd ook geheel andere dingen. Zijn Elias met den Engel, door Nolpe gegraveerd, lijkt Vlaamsch in het landschap, italianiseerend in de figuren. Alleen in de planten op den voorgrond, herkent men hem reeds. Kan hier ook voorbijgaanden invloed van Bernard le Petit, die volgens Hoet [1] zijn meester is geweest, te bespeuren zijn? In elk geval, sprekend is de overeenkomst tusschen een andere bijbelsche voorstelling, Abrahams uittocht, een schilderij van 1641, en hetzelfde onderwerp, door Moeyaert behandeld (1628), n° 81 der veiling Werner Dahl. Het stuk van Potter, uit de verzameling Höck, afgebeeld in de *Zeitschrift für bildende Kunst* 1892, tegenover bladzijde 272, is in verscheidene figuren en dieren een in het oog loopende navolging van het werk van Moeyaert. In het vee zien wij toch reeds bij Potter de belofte die weldra vervuld zal worden. De menschelijke figuren zijn onbeholpen, het landschap is conventioneel, behalve de waterval. Daarin is vooral het schuim op het wegloopende water merkwaardig juist opgemerkt en weergegeven. Hij moet, dunkt mij, eigen studies naar de natuur gemaakt hebben, maar hij behoeft, geloof ik, het land daarvoor niet te hebben verlaten, en zelfs zou ik meenen, dat een duinbeek, als die van Leiduin bij Haarlem, of anders een molentocht, een voldoende voorbeeld kan zijn geweest.

Pieter Potter, die tijdelijk, omstreeks 1646 te Leiden gewoond had, heeft zich later te Amsterdam gevestigd en is daar tot zijn dood in 1652 gebleven. Alleen schijnt hij ook in 1647 in den Haag gewerkt te hebben [2].

Zijn zoon had zich reeds op 6 Augustus 1646 te Delft in het St. Lucasgild als meester laten aanteekenen, en op een schilderijtje van 1647, paarden voor een herberg, zijn de torens van Delft op den achtergrond te zien.

Uit dit jaar zijn reeds veel schilderijen, en daaronder van zijn beroemdste, als de stier van het Mauritshuis en het kleine paneeltje uit de verzameling Choiseuil, thans in mijn bezit. Daartoe behoort ook een landschapje met vee, uit de verzameling van der Linde van Slingelandt, thans het eigendom van den Markies van Westminster, waar, volgens oude overlevering, het kasteel Brinkhorst, tusschen den Haag en de Geestbrug, op moet voorkomen.

[1] Oud-Holland IX, blz. 137.

[2] Het is een vergissing van den heer Bredius dat hij hem ook naar Delft laat gaan. Het register noemt duidelijk Paulus.



Paulus Potter Fecit. | P. Dupont Sculpsit.

DIRK TULP

Amstelodami MCMVI. | Sumptibus J. Six.

Hij woont dan echter nog te Delft, waar in het register van 1650 wordt aangeteekend dat Paulus Potter naar den Haag vertrokken is. Dat was gebeurd in 1649, toen hij daar als Meester-schilder werd ingeschreven. Hij woonde er



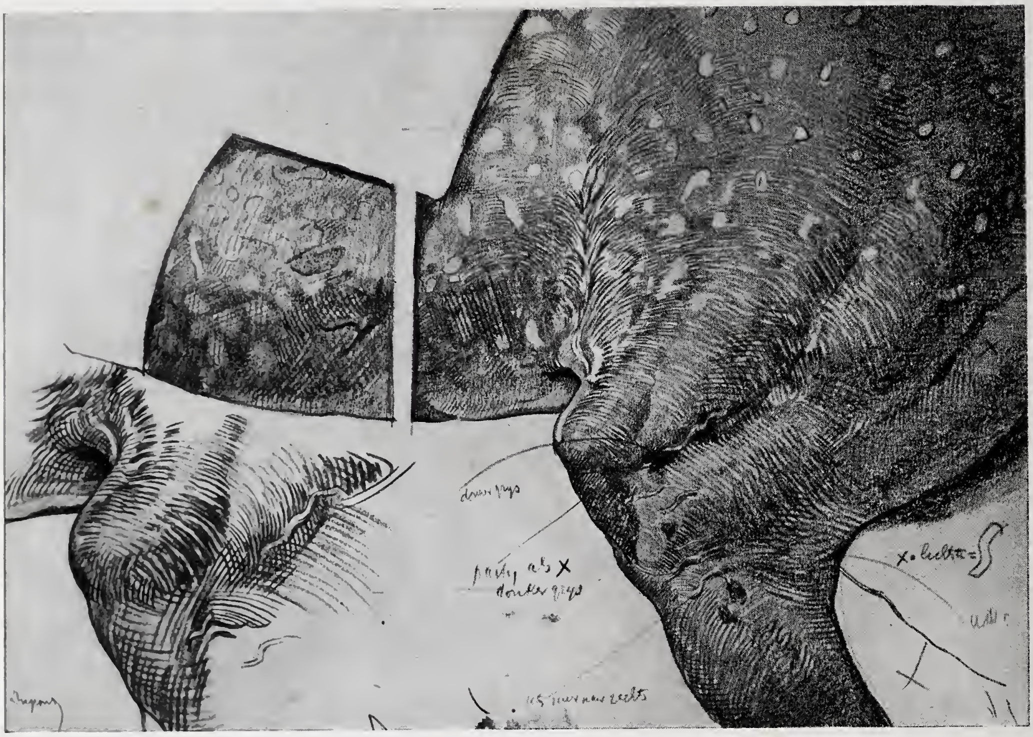
P. DUPONT: Potloodstudie voor de gravure naar het schilderij van P. Potter.

in een huis van van Gooien, tusschen van Gooien zelven, van wien hij weinig geleerd heeft, en den bouwmeester Claes Dirksz. Balckeneynde, met wiens oudste dochter, Adriana, hij 3 Juli 1650 getrouwd is.

Balckeneynde, die voor Frederik Hendrik aan Honsholredijk en het Oosteinde gebouwd had, zal hem bij Amalia van Solms hebben aanbevolen, voor wie hij in 1649 het beroemde stuk schilderde, dat thans in de Hermitage is. Het werd om een koe, die zich al te natuurlijk gedroeg, geweigerd, maar

de betrekking tot het hof werd niet afgebroken. Althans Graaf Johan Maurits van Nassau, de Braziliaan, heeft nog later in betrekking tot Potter gestaan.

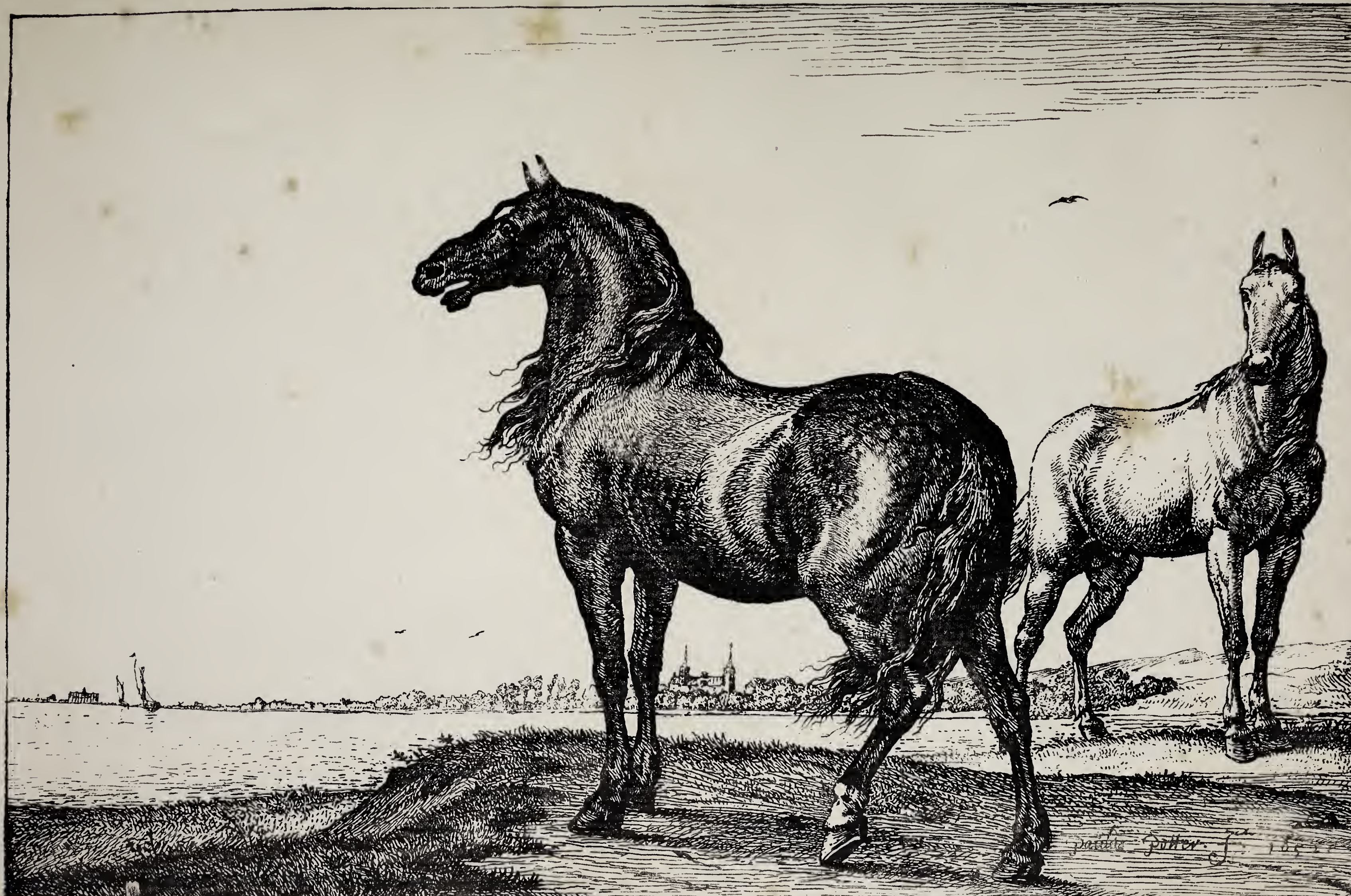
Graaf Maurits was sedert 1647 Gouverneur van Kleef, maar was in 1650



P. DUPONT: Krijtstudie voor de gravure naar het schilderij van P. Potter.

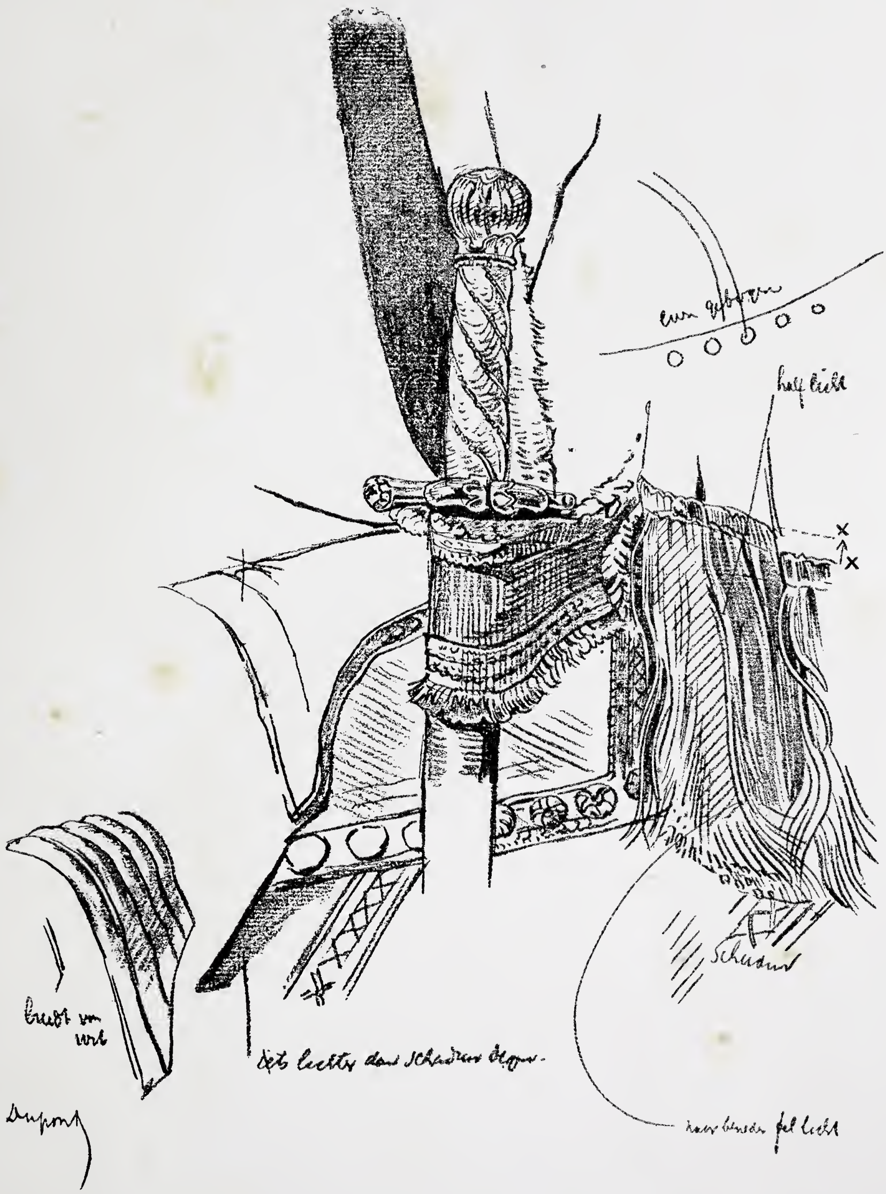
en 1651 veel in den Haag. In 1650 etste Potter voor hem een zeldzaam plaatje waarop een Braziliaansch aapje en een Braziliaansche plant, de Zabucaïa, zoo als er met groote letters op staat. Ja, zelfs te Kleef moet Potter geweest zijn, want de achtergrond van het portret van Dirk Tulp is een, klaarblijkelijk naar de natuur geschilderd, vergezicht over het Kleefsche land, met het slot dat zich tegen de lucht afteekent, en de stad aan den oever van den Rijn die in de diepte weg schuilt. Zou hij ook daar niet door Johan Maurits zijn gekomen?

Toch is hij niet in den Haag gebleven. In geldelijke zaken ging het hem daar niet al te best. Reeds 18 Juli 1649 leende hij (er staat enkel de Potter, maar men neemt aan dat het Paulus Potter was) van den advocaat Walbeek 100 Carolusguldens tegen 5 %, waarvoor hij een schilderij als pand gaf en 25 Mei 1651 maken zij voor schepenen een accoord, waarbij binnen drie maanden kapitaal en interest zal betaald worden, en hij binnen een maand de verschoten onkosten en het verdiend salaris van zijn geldschieter met een schilderijtje zal voldoen. Of hij aan deze nieuwe verplichtingen voldaan heeft, en hoe, blijkt niet.



PAULUS POTTER : SCHIMMEL ets, 1652. (Bartsch, 10).

Volgens van Rheenen zou hij door Nicolaas Tulp zijn overgehaald naar Amsterdam te komen. « De heer Borgemeester Tulp, die dikwils in den Haag



P. DUPONT : Potloodstudie voor de gravure naar het schilderij van P. Potter.

zynde, kennis aan onzen Paulus Potter gekregen had, wiens loflijk gedrag en konst hem zonderling behaagde, ziende dat hy niet naar waarde voor de zelve beloont wierd, lokte hem tot Amsterdam om voor hem te schilderen, met toezegging van zijn gunst : gelyk hij zig dan ook op den eersten van Bloeymaand 1652 t' Amsterdam met 'er woon begaf, en schilderde verscheyden,

zoo groote als kleine konstukjes, voor gemelden Borgemeester Tulp, zoo dat die in zijn tijd wel 't meest van zijn konst bezat. » (¹)

In 1653 schilderde hij daar toen het levensgroot ruiterportret van diens zoon Dirk, een doek van 3.10 m. bij 2.74 m., een oppervlak dus van acht en



P. DUPONT ; Potloodstudie voor de gravure naar het schilderij van P. Potter.

een halven vierkanten meter; grooter dan zijn stier in het Mauritshuis en alleen overtroffen door zijn berenjacht te Amsterdam.

Het stuk is voluit gemerkt Paulus Potter F. 1653. Hij moet echter reeds in het vorig jaar met de voorbereiding van dit werk begonnen zijn, want de heer Dupont heeft er mij terecht opmerkzaam op gemaakt, dat het mooie etsje van 1652 van het donkere schimmeltje, Bartsch 10, geheel het kenmerk draagt van een voorstudie voor het paard waarop hij Tulp geschilderd heeft. Ik durf haast nog iets verder gaan en beweren dat het ditzelfde paard is, één jaar jonger en met nog grijze manen en staart. Alle schimmels worden zwart geboren en bij sommigen worden manen en staart zeer spoedig wit. Op de

(¹) Houbraken II, blz. 129.



PAULUS POTTER : ENGELSCHE HIT *(le Courtaud)*; ets, 1652. (Bartsch 11).

schilderij is er in de manen nog een grijze vlok en bij zeer overeenkomende vormen laten ets en schilderij het zelfde witte kolletje op het voorhoofd zien. Alleen mist in de schilderij het paard de witte sok aan het linker achterbeen. Potter kan die hebben weggelaten omdat een lichte vlek hem daar niet paste. Wil men dat niet geloven dan zal men moeten aannemen dat hij voor de ets een paard uit dezelfde stoeterij, liefst van dezelfde ouders gebruikt heeft. Het zou wel wonderlijk zijn als hij dit bij toeval gevonden had.

Dit prentje behoort tot een serie van vijf zeer verschillende soorten van paarden, alle in 1652 geëtst, en daaronder is er een, B. 11, bekend als *le Courtaud*, een bontgevlekte Engelsche hit, die Potter ook reeds in 1649 geschilderd had in een klein paneeltje, thans te Schwerin.[1] Zijn ets heeft hij niet naar die schilderij gemaakt, want daarop is dit hitje nog nauwelijks volwassen en gevuld van vormen en zijn manen en staart nog onafgesneden, terwijl het drie jaar later bijna schonkig is geworden. Toch laat de teekening der vlekken geen twijfel dat wij hetzelfde dier voor ons hebben en daar dit paardje nauwlijks Potter naar Amsterdam zal gevolgd zijn, meen ik te mogen besluiten dat deze ets nog vóór Mei in den Haag is ontstaan. De paardenstudies als voorbereiding voor het ruiterportret, zouden dus reeds in den Haag zijn begonnen. Geen voorstudie is er voor de beweging van het paard, die toch misschien niet overbodig geweest ware. Hij heeft zich gehouden aan den moeilijken stand, die toen, sedert Leonardo da Vinci, voor ruiterportretten gebruikelijk was. Het is niet eigenlijk een steigerend paard, maar een paard dat de ruiter, volgens de hoogere rijschool, op de achterbeenen laat draaien.

Ik zou geneigd zijn de vraag te stellen of het niet soms Dirk Tulp was die Potter uit den Haag heeft laten overkomen. Vroeger heb ik mij de zaak zoo voorgesteld dat Potter, wegens zijn slechte gezondheid, Nicolaas Tulp zou geraadpleegd hebben en deze hem den raad zou hebben gegeven naar Amsterdam te komen, om daar beter in zijn onderhoud te kunnen voorzien. Dirk zou dan zijn vader ter wille zijn geweest door zulk een belangrijk werk te bestellen. En bepaald verwerpelijk is deze voorstelling der gebeurtenis nu zeker nog niet. Maar ik vraag mij toch af, of van Rheenen, die zooveel later de overlevering omtrent den eersten man van zijn moeder aan Houbraken mededeelde, hier niet een vergefelijke vergissing zou begaan hebben, wanneer hij den weinig bekenden Dirk Tulp met zijn beroemden vader zou verwisseld hebben.

Van een nadere betrekking tusschen Paulus Potter en Nicolaas Tulp blijkt overigens niets. Zelfs is er in de verzameling schilderijen van zijn schoonzoon Jan Six, die in 1702 in veiling kwam, geen enkel stuk van Potter, wat toch licht het geval zou zijn geweest, wanneer er veel van zijn kunst in

den boedel van zijn schoonvader geweest ware. Een groote verzameling kunst van één meester, plotseling gevormd door een man op leeftijd met een beperkte woning, komt mij hoogst onwaarschijnlijk voor.

Jachten, honden, paarden, desnoods ook koeien, passen daarentegen uitnemend voor Dirk Tulp, die ze niet slechts in de stad maar ook op Tulp-en-Burgh kan geplaatst hebben. In zijn ruiterportret bezat hij in elk geval op één na het grootste stuk van den meester. Zou misschien ook de wolfshond van Potter thans te St. Petersburg, ongelukkig zonder jaartal, door Tulp in 1648 uit Moscou, waarheen hij zijn lateren schoonvader Dr Albert Coenraads Burgh op diens gezantschap vergezelde, zijn meegebracht? Zulke honden waren zeker toen in Holland zeldzaam genoeg.

Mijn vermoeden schijnt bevestigd te worden door een klein schilderijtje op de tentoonstelling van Frederik Muller en C° ter eere van Rembrandt, n° 105*a*, een Russische wolfshond, minder langharig dan de Peterburgsche en misschien dus niet geheel zuiver van ras, maar voluit gemerkt Paulus Potter f. 1653.

Is mijn meening juist, dan zal Dirk Tulp wel bijna alles bezeten hebben wat Potter in de beide laatste jaren van zijn werkzaam leven heeft geschilderd, een niet onbelangrijk deel van zijn levenswerk; maar wanneer die verzameling, waarvan Houbraken gewaagt, verstrooid is, blijkt nergens. Een veilingscatalogus waarin vele Potters voorkomen, vindt men bij Hoet niet, en ook Houbraken kent blijkbaar die verzameling niet meer als nog in wezen. Het ligt voor de hand dat zij bij Tulps dood, toen hij twee minderjarige dochtertjes achterliet, is verkocht.

Het ruiterportret kwam door zijn oudste dochter Esther Elisabeth, die met Mr. Jan van den Bembde trouwde, aan haar dochter Anna Elisabeth, die met Mr. Jan Six in 1728 gehuwd, het aan mijn voorouders bracht.

Die twee laatste jaren in Amsterdam zijn weer jaren van groote vruchtbaarheid. Er zijn wel niet zooveel reusachtige doeken als in 1649, maar behalve al de kleinere is toch van 1653 zeker nog één groot doek, een jonge bijna levensgroote schimmel, het eerst vermeld in de veiling van 10 Mei 1756 als een levensgroot paard, in 1768 in de verzameling Winkler te Leipzig (5′5 × 6′11) sedert bij den heer Weber te Hamburg (1.55 × 1.99) door Zilcken geëtst voor de *Zeitschrift für bildende Kunst* 1892, blz. 260. Ook dit maakt meer den indruk van een paardenstudie dan van een schilderij. Behalve aan Tulp schijnt ook te Amsterdam het verkoopen niet zoo vlot te zijn gegaan. Een zekere Danneux kon tenminste in September 1652 een groot stuk van hem zoo het schijnt met paarden en koeien, bokken en schapen, boomen en planten, van vier bij drie en een half voet, waarover hij zoowat vijf maanden gewerkt zou hebben, krijgen voor 400 francs, omdat hij hoopte daardoor in



Phot. Meisenbach Riffarth & C^{0}, Berlijn.

PAULUS POTTER: ENGELSCHE HIT; schilderij, 1649.
(Groothertogelijk Museum, Schwerin i/M).

Zweden bekend te worden. Thans komen deze maten in het werk van Potter niet meer voor. De schilderij is dus verloren geraakt of afgesneden. In dit laatste geval zou het groote doek in het Louvre van 1652 misschien in aanmerking komen al ontbreken daar zoowel paarden als bokken.

Hoe dit zij en of het zijn levensomstandigheden zijn geweest of zijn gestel dat hem ten grave sleepte, hij stierf te Amsterdam 17 Januari 1654. Zijn portret, dat ook dit jaartal draagt, een van de zeldzame diep gevoelde werken van vander Helst, laat hem ons zien, reeds met de lijkkleur op de ingevallen trekken, die zoo wonderlijk afsteken tegen den weelderigen rossen haardos. Nog werkend zoolang het dag is, zit hij voor den ezel waarop een ledig doek staat te worden aangevangen. Het dochtertje dat hij naliet, overleefde hem niet lang. Zijn weduwe alleen hield zijn herinnering in eere en verhaalde aan haar zoon uit een later huwelijk van zijn ijver en zijn kortstondigen roem.

En zijn werken zijn blijven spreken.

Misschien is de kunst van Potter vroeger overschat. Thans wordt zij nauwlijks billijk beoordeeld. Onze tijd die in zake van kunst zoo dweept met al wat benadert en vaag is en ongeveer, mits de toon goed zij en de kleur waarde hebbe en in dit gestamel hartstocht te vermoeden zij of mystiek, heeft daarnaast niet de volle juiste waardeering voor de eerlijke oprechtheid, die ronduit spreekt omdat zij niets te verbergen heeft.

Potter is een gelijkmatige natuur, eerlijk en open, wars van conventie, een vriend van het licht dat overal schijnt : het bleeke morgenlicht van een helderen voorjaarsdag, dat tusschen de blauwige wilgen op het versche gras speelt of de zwoele ochtend van een heeten zomerdag, die de jongens der boerderij tot baden lokt; de warme namiddagzon die boomen en weiden met licht overgiet, waar de sloot onder slaapt, landschap en vee weerspiegelend : soms ook het valsche licht van samentrekkende onweersbuien, dat zijn paarden of koeien hel uit laat staan tegen het wolkenfloers ; maar altijd toch een tinteling van licht in zijn lucht en zijn weiden, op zijn boomen en zijn vee.

Hij zoekt de natuur, maar het is niet de natuur der naturalisten van die dagen, Carravaggiesken en Rembrandtieken, waar het licht beperkt wordt door onzichtbare hindernissen, om op een enkel punt des te meer te schitteren ; waar altijd een slagschaduw klaar ligt om op den voorgrond te vallen en daar een voorwerp of figuur tot repoussoir te verduisteren, terwijl het licht op spreekwoordelijke wijze op de hoofdfiguur valt.

Wanneer wij, terwijl onze hedendaagsche kunstenaars zich wel wachten volgens zulke voorschriften te werken, in oudere kunst deze gewilde toevalligheden zonder ergernis zien, dan is het omdat een kunstenaar van zoo alles overheerschend scheppingsvermogen als Rembrandt ons meesleept en over-

weldigt, zoo goed als Michel Angelo ons tot bewondering dwingt voor zijn verwrongen figuren die zelfs nog nawerken bij een Millet en een Thijs Maris.

Van de tijdgenooten staan zeker zij het hoogst die zich niet mee hebben laten voeren, maar hun eigen persoonlijkheid hebben uitgesproken in hun kunst.

Niet dat Potter geen belangstelling zou gehad hebben voor de vraagstukken die de schilders van zijn tijd bezig hielden, maar het zijn weer vraagstukken van anderen aard. Een bont geteekend oppervlak, vlak te houden, zooals Paolo Veronese dat zoekt in een bont gestreepte mouw, Vermeer dat in zijn wit en zwart marmeren vloeren, de Hoogh in een latwerk, in witte en donker groene ruiten geschilderd, zoo meesterlijk uitvoert, zooals waarschijnlijk de perspectieven van Fabricius wel iets dergelijks zullen hebben vertoond, zooals Rembrandt zelf het in zijn geschilderden roerdomp en in zijn geëtste schelpje ook had aangeroerd en Potter het in zijn koebeesten en zijn hondjes, in zijn gevlekte hit en zijn appelschimmels en de panthers, die Marc de Bry naar hem etste, al spelend bereikt.

Potter heeft zijn bijzonderen aanleg, een schilder met de ziel van een graveur, want daar komt de opmerking van Fromentin op neer, een kunstenaar die in zijn zeer overlegde, wel doordachte gewrochten, waarin het toeval geen rol speelt, met wiskunstige zekerheid een warnet van lijnen zich laat ontwikkelen tot een schijnbaar eenvoudig en toch nergens eentoonig geheel. Zie hoe de wrongen zich teekenen in de vacht van zijn stier. Zie hoe in den wolfhond te Petersburg of de Spaansche hondjes der van Taacken (1652), dank zij een ministerieele wispelturigheid een paar jaar geleden voor een prijsje naar Amerika verdwenen, het haar is geschilderd. Het is waar het laatste is een leelijk schilderij, zonder samenhang en waar in den duisteren achtergrond die groote kater nauwlijks spreekt, maar de keffertjes met hun zijige witte haar, met licht bruine vlekken, en hun rood en zilveren passementwerken sieraden zijn prachtig. Spelend zijn haar voor haar door de witte en bruine partijen getrokken met een Jobsgeduld dat zich niet opdringt en een vastheid van hand die het een genot is te bewonderen, een zekerheid van bouw in het verloop der evenwijdige en zich kruisende trekken die men niet moe wordt te volgen.

In deze richting heeft hij niets merkwaardigers geleverd dan de manen, en de staart vooral, van den schimmel van Tulp. Naar het hoogste wat kunst kan geven moet men hem zeker niet vragen, maar zoolang er fijnproevers zijn, zullen zij genieten van een opzet die toelaat en een uitvoering die komt tot het uiterste van kunstvaardigheid, zonder ergens in matheid te vervallen, van een strakheid van lijn vol lenigheid, een lijnen gewar zonder verwarring. Is ieder haar getrokken met de zekerheid van een wiskundige, geteekend met



PAULUS POTTER : WOLFSHOND.

(Keizerlijk Museum, Ermitage, Petersburg).

de vastheid van het graafijzer, het is daarom niet minder gemodelleerd in de verf. Zelfs de groote vlakke partijen van den gedaalderden schimmel zijn eerst geteekend met toetsen die het haarverloop aangeven om dan met een breeden daskwast saamgedoezeld te worden tot een glad en glanzend en rondend geheel. Zoo bouwt hij ook zijn boomen op uit blaadjes van witte of lichtgroene verf als zeer kleine lichaampjes geboetseerd, waaraan hij dan de eenheid van massa geeft door een groen glacis, waardoor hij, bij alle uitvoerigheid toch de samenhang bewaart en een groen heeft verkregen dat na eeuwen nog de frischheid van het Hollandsche landschap met zijn lichtgroen loover en zijn nog groener gras weergeeft.

Niemand heeft als hij de stille vreedzame poëzie der uitgestrekte weiden van Delfland of Amstelland tot den grondtoon van zijn scheppingen gemaakt. Zijn kunst is niet hoogdravend. Waar hij tragisch wil worden als in zijn berenjacht van 1649, onder invloed van de wolvenjacht van Rubens door W. de Leeuw in prent gebracht, is hij buiten zijn sfeer. Hij is niet eens lyrisch. Hij is idyllisch, maar het is de echte onvervalschte landelijke idylle die hij geeft, onopgesmukt en natuurlijk, lieflijk mijmerend zonder vreemde droomerigheid, vredig als een lentemorgen of een zomeravondstond.

Hij teekende veel naar de natuur, wij weten het van zijn vrouw, maar ik zou geneigd zijn aan te nemen dat zelfs menige van zijn latere landschappen tegenover de natuur geschilderd waren. Zij hebben toch een eigenaardige fletsche matheid, meer in het geheel dan in de deelen, die vaak eigen is aan studies in de open lucht geschilderd en niet in het atelier nog eens herzien. Het is vooral de natuur die hij zoekt. Zoo goed als Rembrandt, zal ook hij zeker zijn kunst « navolging van natuur » genoemd hebben, onbewust dat ook hij, zoo goed als ieder ander kunstenaar, niet navolgde maar herschiep. En, zooals Rembrandt trouwens, zelf ook, vereenvoudigt hij allengs zijn composities. Niets is daarvoor leerrijker dan zijn ets van 1643, *de Koeherder*, met zijn knap gebouwden groep van kundig samenstel, die hij in 1649 afsnijdt en omwerkt tot een veel eenvoudiger voorstelling.

Ook in zijn schilderkunst kan men dezelfde bedoeling waarnemen. Eerst de rijkere met opzettelijke groepeering; daarna óf enkele figuren óf een zoodanig verspreiden van de belangstelling over het geheele veld van zijn werk als de onopgesmukte natuur dat te zien geeft, eindelijk een vierkant op den voorgrond stellen van één enkel dier, zonder tweede plan, alleen met een verren achtergrond, iets wat ons eigenlijk geen schilderij lijkt.

Maar ik vraag mij af of, wanneer Potter tot zijn zeventigste jaar had kunnen werken, in plaats van nog geen dertig te worden, hij weer tot rijper samenstelling zou zijn gekomen, zooals het kleine stukje van den Hertog van Arenberg zou doen vermoeden, of dat wij thans een ongekunstelder schoon-

heid zouden kennen, die ons nu niet is geopenbaard en waarvan wij de mogelijkheid alleen uit zijn latere werken kunnen gissen.

Jammer dat het ruiterportret van Tulp daarvan niet meer den juisten indruk geeft. Het heeft veel geleden. Jaren lang opgerold op zolder geborgen, wordt het doorsneden door verscheiden smalle beschadigde strooken, die met kwistige hand lang niet voortreffelijk zijn bijgeschilderd. Zeer zwaar is de lucht daardoor geworden, vooral de wolken links bovenaan, zeer is de kop gewijzigd, waarin neus en mond geheel misvormd zijn, de omtrek van den haardos niet deugt en de onderste krul zoo zwaar is aangedikt, dat men den indruk van een allongepruik krijgt. Zeer hinderlijk is van alle donkere vlekken in het paard vooral één bij de staart, waardoor de inplanting geheel bedorven is. Van alle andere grootere en kleinere overschilderingen is het maar beter te zwijgen.

Maar ook de plaatsing en de verlichting der schilderij zijn onvoldoende. Zij behoorde meer licht te hebben en liefst van links, zoo, dat men het kerktorentje kon onderscheiden dat weg schuilt tusschen de wazig blauwe bosschen en de jagers met hun hazewinden, die heel in de verte naar het slot terugkeeren; zoo dat het oog meer werd geboeid door de stad met zijn huizen en zijn kerk, door de rivier en door den ploeger op zijn akker; zoo dat de bloemen en planten op den voorgrond, klissen, weegbree, herderstasch en wat niet al, met zooveel liefde zoo uitvoerig geschilderd beter te zien waren. Een verlept, verflenst, gatig en half verdord blad onder aan een klis is alleen reeds een meesterstukje van schilderkunst. De witte staart rechts, zwakker verlicht, zou niet alleen spreken. Vooral zou ook het rijke en fijn gestemde kleurenspel van het roode zadel op den grijzen appelschimmel en van de witte manen en nog witter kanten manchetten tegen de gele tinten van den lederen kolder en de gestreepte zijden mouwen onder een helder licht heerlijk uitkomen. De plaat van Dupont, voor mij gegraveerd, niet in den handel, (1) hiernevens verkleind afgebeeld, waar veel in te zien is, wat men in de schilderij nauwlijks opmerkt, kan uit den aard der zaak de pracht van dit kleuraccoord niet geheel weergeven.

Ook in een ander opzicht kan de indruk niet volkomen juist zijn. Ik bedoel niet dat de beschadigingen zijn hersteld, dat het wapenbord en opschrift uit de XVIIIe eeuw, zijn weggebleven — hierdoor wordt het geheel alleen gebaat al is misschien de stam van boven wat kaal geworden en kan het lint waaraan dan een eenvoudig wapenschild zou gehangen hebben, zooals Tulp dat toen voerde, wel oorspronkelijk zijn — maar ik heb het oog op iets anders. Die groote doeken van Potter zijn nog minder dan de schutterstukken voor

(1) Alleen heb ik den kunstenaar eenige exemplaren gegeven met verlof die voor zijn rekening te verkoopen.



P. DUPONT : Potlootstudie voor de gravure
naar het schilderij van P. Potter.

groote zalen bestemd. Het is niet de bedoeling ze van een afstand te zien. Indien Potter zelf dit werk op een negende had verkleind, hij zou zeker den zwaren eikenstam door een slankeren hebben vervangen en de spaarzame takken met de weinige bladeren, door meer gevulde loten en scheuten. Hij zou zelfs, waarschijnlijk de verhouding der figuur tot het geheele veld anders hebben opgevat. Om hem hierin te beoordeelen is iedere afbeelding onbruikbaar en moet men, even goed als voor de kleur, het werk zelf zien. Ziet men het met een oog, door de plaat voorbereid en geopend, dan geloof ik dat men ook zonder langdurige studie, nog heden zich rekenschap kan geven welk een belangrijke plaats in het werk van Potter dit ruiterportret eens moet hebben ingenomen. Niet boven zijn jeugdige idyllen, zijn echt Hollandsche landschappen zou ik het willen stellen, maar daar naast als een voorbode van epische breedvoerigheid aan hoogheid van opvatting gepaard, als een belofte van een toekomst die niet in vervulling heeft mogen gaan.

Wie zou als hij, de historieschilder van Willem III hebben kunnen worden en hoe veel belangrijker zou een ruiterportret van den Koning-stadhouder van zijn hand zijn geweest, dan dat van Dirk Tulp.

In het algemeen heeft Dupont geen moeite gehad om zich in het werk van Potter thuis te gevoelen. Ja, zoovele zijn de aanrakingspunten, zelfs in de compositie, tusschen hem en den schilder van het ruiterportret, dat men onwillekeurig aan eenigen invloed zou denken van deze prent op zijn werk, wist men niet dat de andere platen vooraf gingen en ik daaruit tot deze keus kwam. Bij beiden zijn groote, uitvoerig behandelde planten op den voorgrond, dan een groot paard met krullende witte manen en staart, geen tweede plan, maar een achtergrond die onder den buik van het zware dier door een uiterst uitvoerig vergezicht laat zien met water, dat het licht der lucht weerkaatst, een werk dat door zijn teerheid de massa van het gevaarte op den voorgrond nog meer doet uitkomen.

En wie weet of wij hier niet een van die vele, meest onnaspeurlijke invloeden kunnen aanwijzen die de ontwikkeling van een kunstenaar onbewust bepalen. Dupont herinnert zich dat ik indertijd de leerlingen der Akademie met dit schilderij voor oogen gewezen heb op Potters aanleg als graveur, die er uit spreekt. Het was hem bij gebleven juist omdat hij toen nog niet had begrepen welk verband men kan zoeken tusschen dezen geschilderden staart en burijnwerk. Maar is het nu te gewaagd te veronderstellen dat de indruk dien hij toen van dit werk heeft ontvangen, onbewust heeft nagewerkt en wij aldus nevens anderen, onder de geestelijke voorouders van Dupont ook moeten noemen den te jong gestorven schilder, die dus niet alleen etste en schilderde, maar ook componeerde als een graveur, Paulus Potter.

J. Six.

Amsterdam, 1906.

DE "ZEVEN DEUGDEN„ VAN JOHANNES VAN EYCK IN HET NEDERLANDSCH MUSEUM TE AMSTERDAM

I. DE TOESCHRIJVING AAN VAN EYCK

In de aflevering van Augustus 1906 der *Gazette des Beaux-Arts* vond ik de gelegenheid enkele opmerkingen te plaatsen over de tien geelkoperen statuetten in het Nederlandsch Museum, gewoonlijk de « Gravenbeeldjes » genoemd.

Stijlkritische redenen brachten mij er toe in die tien figuren twee afgeronde groepen te onderscheiden; een eerste, die ik de *Investituur* betitelde en waarvan ik het ontwerp aan een Dijonsch artist toeschreef; een tweede, waarin ik een voorstelling der *Zeven Deugden* zag en waarvan het ontwerp m. i. noodzakelijkerwijze moest worden toegekend aan *Johannes van Eyck*. Op deze laatste groep, die voor de kunstgeschiedenis van het meeste belang is, wilde ik nog eens uitvoeriger terugkomen.

Eerstens de toeschrijving aan Jan van Eyck. In kwesties van stijl vormt de plooienval een belangrijk gegeven. Jan van Eyck's zeer eigenaardige driehoeksplooien vinden we bij de statuetten met veel nadruk aangewend. Zelfs komen enkele plooien-groepen bijna zonder onderscheid voor op enkele figuren uit zijn schilderijen en op de statuetten; men vergelijke Arnolfini's bruid, *Jeanne de Chenany*, met het beeldje der *Castitas*, van de rechterzijde gezien. Merkwaardig is ook dat de Heilige Barbara, op het bekende schilderij in de verzameling Rothschild in Parijs, op geheel dezelfde wijze in een mantel gedrapeerd is als onze *Innocentia*, van de linkerzijde gezien. De plooien komen zeer nauwkeurig overeen; men vergelijke de over den benedenarm geslagen mantelslip. Hoewel de toeschrijving van het laatstgenoemde schilderij aan van Eyck niet algemeen wordt aangenomen, is toch de genoemde Barbara

verreweg de beste der vier figuren en komt het meest voor van Eyck in aanmerking.

Een tweede belangrijk punt van vergelijking is de houding der figuren. Men vergelijke de *Madonna in de kerk* in Berlijn met onze statuette der *Patientia*, ietwat van de rechterzijde gezien. De overeenkomst in pose is treffend. De houding van het hoofd, de algemeene lijnen der figuur, details in den plooienval zijn dezelfde. Even sterk is de gelijkenis tusschen een eigenaardige vrouwenfiguur in de *Kruisiging* in Petersburg en onze *Sobrietas*. De houding en het gebaar der *Innocentia* (volgens de gravure van Millin kunnen we haar afgebroken rechterhand herstellen) vind een nauwkeurige wedergade in de *Madonna der Annunciatie* op de buitenvleugels van het Dresdensche altaartje. Over de houding der *Castitas* en haar gebaar en Jeanne de Chenany behoef ik niet meer te spreken. De overeenkomsten bestaan vooral in de fijne afwisseling der houdingen van het hoofd en in de gebaren der handen die — eigenaardig kenmerk voor van Eyck — overal te klein zijn in verhouding tot het lichaam. Bij de twee mannelijke beeldjes (*Diligentia* en *Misericordia*) valt de vreemde, bijna onmogelijke stand der beenen op. Het voorste been, met de naar achteren gedrukte knie, maakt een buitengewoon rechten, stijven indruk. Men vergelijke daarmee den *Adam* in Brussel,



JOHANNES VAN EYCK : Sobrietas.

vooral den *Sint Joris* op de *Madonna van der Paele* in Brugge, den *Christophorus* te midden der Pelgrims in Berlijn en den *Michaël* op het altaartje in Dresden en nog andere mansfiguren van van Eyck.

Hetgeen bij de attributie aan van Eyck den doorslag geeft, is de opmerking dat hij voor de beeldjes dezelfde personen als modellen gebruikt heeft, die ook op zijn schilderijen voorkomen. Zoo herkent men zonder moeite *Arnolfini* in de statuette der *Diligentia*. De *Innocentia* draagt de trekken van het jonge meisje dat o. a. de *Maria* der Annunciatie voorstelt op de buitenvleugels van het Dresdensch altaartje. De *Humilitas* heb ik, na voorzichtige



Phot. Gebrs van Rijkom, Amsterdam.
JOHANNES VAN EYCK : Sobrietas.

vergelijking, kunnen identificeeren met van Eyck's vrouw. *Jeanne de Chenany* vinden we op en top terug in de statuette der *Sobrietas* en wellicht ook, maar veel minder duidelijk, in de *Castitas.* Dat we in de *Misericordia Philips den Goede* ontmoeten, bewijst de miniatuur in het Recueil de Gaignières. Voor de Patientia heb ik geen equivalent gevonden.

Zonder veel moeite zou men de redenen, die tot de attributie aan van Eyck, nopen, kunnen verdubbelen. Het lijkt mij onnoodig. De beide kunsthistorici die vóór mij de statuetten bestudeerd hebben, zouden waarschijnlijk tot dezelfde conclusie gekomen zijn, zonder de verkeerde hypothese die het ontstaan der beeldjes in 1454 plaatste. « Quelle finesse d'analyse dans les têtes ; quelle justesse dans les attitudes ! *On serait tenté d'y voir l'intervention de quelque grand maître* ». Aldus de heer Destrée in de fraaie aflevering van Februari 1905 van « Onze Kunst », gewijd aan de Tentoonstellingen van Dinanderies in Dinant en Middelburg. Laat ik er nog bijvoegen, dat deze passage mij eerst onder oogen kwam na het publiceeren van mijn eerste opstel over de statuetten. Natuurlijkerwijze denkt de heer Destrée, op de verkeerde dateering afgaand, aan Rogier van der Weyden. Prof. J. Six, zonder een anderen kuns-

tenaar te vermoeden dan Jacques de Gérines, gaat toch verder. « Ce n'est plus guère, à ce qu'il me semble, le style du milieu du siècle, d'un Rogier de la Pasture, mais celui des Van Eyck ». Prof. Six vergelijkt de statuetten met van Eyck's figuren en herkent « les mêmes modes, les mêmes poses, le même sentiment » (Gaz. des Beaux-Arts, 1896, t. I, p. 388). De toeschrijving aan van Eyck heeft dus niets ongerijmds. Integendeel, zij drong zich vanzelf op, toen eenmaal de drie statuetten van geheel afwijkenden stijl uit de rij verwijderd waren en het geheel opnieuw gedateerd. Tegenspraak kwam mij dan ook zoo goed als niet ter oore. Vrij wat meer scepticisme ontmoette ik wanneer de betiteling der zeven statuetten als de *Zeven Deugden* te berde kwam.



Copie naar Johannes van Eyck. Jeanne de Chenany.
(Kaiser-Friedrich-Museum, Berlijn).

II. DE ZEVEN DEUGDEN

In zijn voortreffelijk werk, *l'Art religieux du XIIIe siècle en France*, heeft Emile Mâle, onder den titel *le Miroir Moral*, een hoofdstuk gewijd aan de iconographie der Ondeugden en Deugden; de litteraire geschiedenis dier begrippen wordt nagegaan van de vroegste Christelijke tijden af; er blijkt voldoende hoezeer de gewoonte om de tegenstrijdige neigingen der ziel te personifiëeren, tot het wezen zelf van het christendom behoort. De beschouwingen van den heer Mâle gaan niet verder dan hoogstens tot het begin der

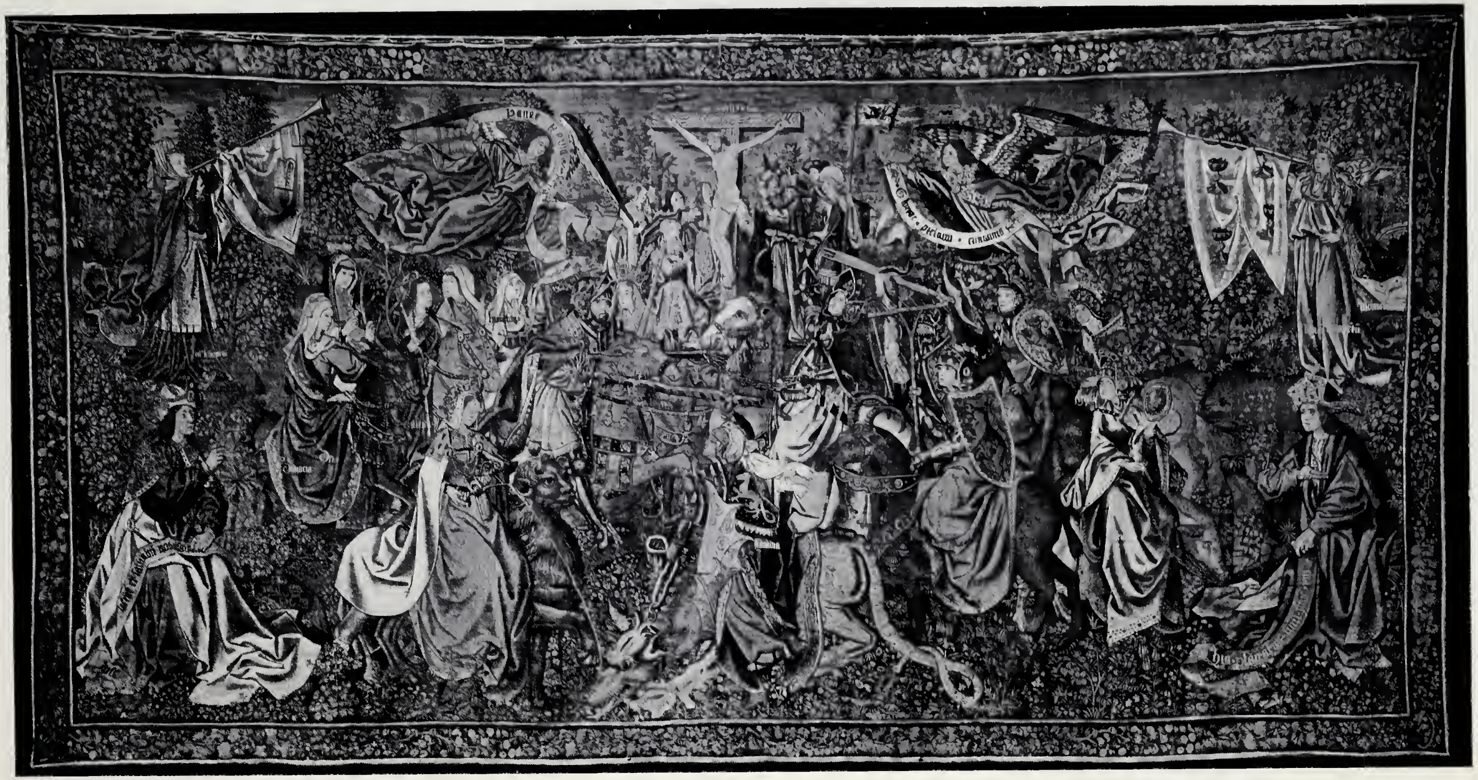
xiv^e^ eeuw. In de xiv^e^ en xv^e^ eeuw echter, zooals te verwachten is van een tijd die opging in allegorische lectuur als de *Roman de la Rose*, waren de voorstellingen der Ondeugden en Deugden nog evenzeer in trek en in 't bizonder aan 't Bourgondische hof.

In 1385 betaalt Philippe le Hardi 600 francs voor een tapisserie van 26 ellen « un drap de hauteliche, ouvré à or, de l'ystoire des visches et vertus ». Een prachtige tapisserie in het Rijksmuseum te Amsterdam, in bruikleen afgestaan door baron van Zuylen van Nijevelt van de Haer, uit de tweede helft der xve eeuw, is waarschijnlijk een zeer nauwkeurige herhaling van hetzelfde onderwerp. Het is niet moeilijk in te zien, dat we hier een *Psychomachie* voor ons hebben, een allegorische strijd der Ondeugden en Deugden, een gegeven dat bizonder in den smaak viel van de middeneeuwsche schrijvers en kunstenaars en waarvan de eerste en verreweg de schoonste bewerking te danken is aan Aurelius Prudentius Clemens, den dichter der v^e^ eeuw.

Aan den voet van den kruisheuvel neemt de zinnebeeldige veldslag een aanvang. Een ridder op een eenhoorn, denkelijk *de ziel* voorstellend, en omgeven door zeven maagden, weerstaat, aan de rechterzijde van het kruis, den aanval van zeven andere personificaties, de Ondeugden. Belangrijk is, dat bij het grootste aantal der figuren de naam der personificatie te lezen is. De voorstelling wemelt van emblemen, die echter lang niet alle even duidelijk zijn. In sommige details herkent men nog den invloed van het gedicht van Prudentius. Bij de Ondeugden aanvangend, lezen we de namen *Superbia, Avaritia, Luxuria, Invidia, Ira, Acidia.* De zevende, die een snoek in haar wapen draagt, kan geen andere zijn dan de Vraatzucht, *Gula.*

De Ondeugden zijn dus in engeren, bepaalden zin genomen en wel als de Zeven Doodzonden. De emblemen spreken over 't algemeen van zelf en soms op een bijna platte wijze, zoo de *Avaritia*, Gierigheid, die met een hark is gewapend. De *Luxuria*, Onkuischheid, rijdt op een varken en beziet zich in een spiegel. De Hoovaardigheid, *Superbia*, voert een pauw als helmteeken. De Gramschap, *Ira*, zwaait een bijl. De Traagheid, *Acidia* (akédia, zorgeloosheid, de oude benaming) rijdt op een ezel, heeft een das in haar wapen en draagt een graszode aan. De Nijd, *Invidia*, nadert op een draak en stoot met een brandende speer.

De Deugden en Ondeugden worden van oudsher paarsgewijze afgebeeld, elke Ondeugd met de tegenovergestelde Deugd, hetgeen dan ook op de tapisserie het geval is. We vinden dan als tegenstelling der Superbia de *Humilitas*, tegenover Ira de *Patientia*, in een haren kleed en met een leliënstengel de *Castitas* als tegenstelling der Luxuria. *Sobrietas*, een waterflesch dragend, moet de Vraatzucht bestrijden. Tegenover Acidia op een ezel, vinden we de *Devotia Dei* op een hert, gewoonlijk betiteld als *Diligentia* of Soin et bonne



STRIJD DER DEUGDEN EN ONDEUGDEN, Vlaamsch tapijtwerk der XVe eeuw.

In bruikleen afgestaan aan het Rijksmuseum te Amsterdam door Baron van Zuylen van Nijevelt van de Haer.

(Met de welwillende toestemming van den Eigenaar voor « Onze Kunst » gefotografeerd).

Diligence. Op geestelijk gebied overgebracht wordt Diligentia « le zèle de la religion » of *Devotia Dei.* Hoewel zonder bijschrift, kunnen we de *Misericordia* herkennen aan haar gebaar; haar tegenstelling is de Avaritia. De groote figuur op den voorgrond, op een leeuw gezeten en uit een schenkkan water gietend, laat ons in verlegenheid. De leeuw kan, in de middeneeuwsche symboliek, allerlei uiteenloopende begrippen verbeelden. Als tegenstelling der Invidia, waar zij bij behoort, wordt dikwijls de *Caritas* genomen, maar dan is die ook begeleid door de beide andere theologische deugden, hetgeen hier niet het geval is. Zooals ik reeds opmerkte zijn sommige emblemen of onbegrijpelijk zooals de boor die de Devotia Dei in handen heeft, (wellicht om aan te duiden dat het gebed door alles heen dringt) of verouderd en tegenstrijdig geworden, zooals de kroon die de Humilitas op haren eenvoudigen hoofddoek draagt. Andere emblemen laten meerdere uiteenloopende explicaties toe; zoo komt de ezel niet alleen voor als het symbool der traagheid, maar ook als dat der matigheid.



JOHANNES VAN EYCK : Humilitas.

Men zal reeds hebben opgemerkt dat de Zeven Deugden van Jan van Eyck, zooals ze door mij zijn opgegeven, eveneens de tegenstellingen vormen der Zeven Doodzonden. Maar, zooals te verwachten was, is de symboliek door van Eyck aangewend, van een vrij wat subtieleren aard dan die we op de tapisserie ontmoetten. Niet alleen door houding, gebaren, gelaatsuitdrukking heeft van Eyck de abstracte begrippen der Zeven Deugden duidelijk trachten te maken, hij heeft ook een symboliek toegepast, die weliswaar weinig opvallend is, maar daarom niet minder helder en expressief. Van Eyck heeft de kleederdracht van zijn beeldjes gekozen in overeenstemming met de deugd die zij moeten voorstellen.

We vinden iets dergelijks terug in de litteratuur van dien tijd aan het hof van Bourgondië. Het is niet zeldzaam litteratuur en kunst onderhevig te zien



Phot. Gebrs van Rijkom, Amsterdam.

JOHANNES VAN EYCK: Innocentia.

aan dezelfde geestesstroomingen. Ik heb een eigenaardig boekske op het oog, *Le Parement des Dames*, van den beroemden chroniqueur *Olivier de la Marche*.

In Bourgondië geboren, omstreeks 1427, reeds jong als page in dienst van Philips, later diens vertrouweling en in even hoog aanzien bij Karel den Stoute, was Olivier de la Marche getuige van den luisterrijken bloei en later van den plotselingen rampspoed van het Bourgondische rijk. Uit zijn geschriften kunnen we een zuivere voorstelling verwerven van den eigenaardigen geestestoestand aan het hof van Bourgondië. In zijn *Mémoires*, die van 1435 tot 1492 loopen komt onder meer het bekende verhaal voor van de wijdsche feesten in 1454 met de « entremets », curieuse maskerades, waarschijnlijk door Olivier de la Marche zelven gearrangeerd. Het loont de moeite er even bij stil te staan.

De vertooning was er op aangelegd, de aanwezige edelen aan te zetten tot een kruistocht tegen de ongeloovigen. Zoo

kwam dan Sainte-Eglise binnen, op een olifant gezeten en geleid door een reus; de la Marche verklaart ons de symboliek van die bizonderheden. Nadat de Kerk het bitter relaas van haren gedrukten staat heeft doen hooren, verschijnt « Madame Grâce de Dieu » gevolgd door de *Twaalf Deugden*, welke natuurlijk voor de gelegenheid zijn uitgezocht. Het zijn, behalve de drie theologische en vier cardinale Deugden, *Raison*, *Vérité*, *Largesse*, *Vaillance* en *Diligence*. De kleeding van *Grâce de Dieu* is in overeenstemming met haar karakter gebracht: « une robe moult simplement faicte, à guise de religieuse.... et avait le chief atourné moult simplement d'ung blanc couvre chief, mis tout ainsy qu'à une chose saincte et devote appartenoit ». Wat worden we hierbij herinnerd aan ons beeldje der *Humilitas* ! Wat moet dat « moult simplement » gecontrasteerd hebben met al de pracht om haar heen.



JOHANNES VAN EYCK : Innocentia.

Elk der Deugden werd geleid door een Ridder. « Ensuyvent les noms des chevaliers et des dames de celle mommerie » zegt de la Marche, en nu blijkt dat de hoogstgeplaatsten aan het hof van Bourgondië, Karel de Stoute incluis, het niet beneden zich achtten in die maskerade te figureeren. Om de namen van enkele bekende persoonlijkheden te noemen, dan vinden we, behalve Karel de Stoute : monseigneur de Cleves, monseigneur le bastard de Bourgogne, messire Anthoine, bastard de Brabant, messire Philippe Pot. Zoo behoeven we ons ook niet te verwonderen Philips zelven te zien poseeren voor de *Misericordia*, in welk karakter we hem aantreffen onder de statuetten.

Van Olivier de la Marche bestaan er, uit zijn latere levensjaren, enkele gedichten, le *Chevalier Délibéré* en het reeds genoemde, le *Parement des Dames*, die buitengewoon in den smaak van den tijd vielen. Het laatste, waarover we alleen behoeven te spreken, is een dichterlijke beschrijving van 25 Deugden, welke elk met een onderdeel der vrouwelijke kleederdracht

vergeleken worden. Behalve de drie theologische en vier cardinale deugden, vinden we er benamingen onzer statuetten in terug, met uitzondering der *Innocentia* Het moet een geliefkoosde lectuur geweest zijn. Margareta van Oostenrijk bezat er een manuscript van en Maria van Hongarije bewaarde het in haar «librairie privée». Het werd voor het eerst gedrukt in 1510, door Jehan Petit, met veel veranderingen en interpolaties en verrijkt met exempels der verschillende deugden, in proza; geschiedenissen uit de Legenda Aurea of Valerius Maximus. De zuivere tekst van de la Marche bezitten we waarschijnlijk in een verlucht manuscript der Bibliothèque Nationale (m. fr. 25431), van het einde der xve eeuw.



JOHANNES VAN EYCK : Castitas.

Dezelfde geest, die uit de statuetten spreekt, heerscht in dit gedicht, dat zoo geheel den gemoedstoestand van den tijd weerspiegelt. In de voorrede wordt opgemerkt dat Paulus de eerste was om de deugden door kleedingstukken voor te stellen, zooals dan ook duidelijk blijkt uit Eph. VI, 14.

De la Marche begint met de Nederigheid, die de voornaamste deugd was, de speciale deugd der heilige Maagd. Bij van Eyck is de Nederigheid niet alleen de meest bekende, maar ook de meest treffende door expressie en die door haar wijd uitstaanden hoofddoek het eerst de aandacht trekt. Ik heb reeds opgemerkt dat ze als burgervrouw gekleed is. Tegenover den rijkdom der andere hoofddeksels, allen met edelgesteenten versierd, maakt deze eenvoudige kap, moult simplement faicte, den verlangden en voor de tijdgenooten een bizonder duidelijken indruk. De weelde der vrouwen uitte zich vooral in de hoofddeksels. Zooals Millin meedeelt werden er in 1427 in Lille 10 sermoenen gehouden « contre les hennins et les cornes ». In andere plaatsen maakte de populatie met stokken jacht op die al te weelderige en hoovaardige tooi of werden de « hennins » openlijk verbrand. Een nederige gezindheid uit zich dan ook vooral in het hoofddeksel : en simple habit, ung grant coeuvrechief sur son atour pour couvrir la face ; couvrir son chief humblement, zijn uitdrukkingen die veel gebruikt worden. De la Marche duidt de pantoffel als

symbool der Nederigheid aan, omdat die deugd de grondslag van alle andere is.

Van Eyck's *Diligentia*, is, zooals ik reeds in mijn eerste artikel bewees, als Jaghermeester (maître-veneur) gekleed. Men heeft mij tegengeworpen, dat de Orde van St. Antonius, die het beeldje draagt, noodzakelijk op een vorstelijk persoon wijst. Als afdoende weerlegging kan ik de miniatuur uit het Breviarium Grimani aanvoeren, die de feesten van Januari voorstelt. Voor de tafel van den vorst (de traditioneele plaats der bedienden) bevindt zich de valkenier, geheel in hetzelfde kostuum als onze *Diligentia*. Hij is bezig, met een anderen dienaar, de honden te voederen. Op zijn borst zien we de Orde van St. Antonius, die dus blijkbaar aan dat hooge ambt verbonden was. De afgebroken stok, die de statuette draagt, is waarschijnlijk een jachtspriet, die we naar boven verlengd moeten denken, waardoor de eigenaardige houding der handen ook verklaard wordt. Even als Paulus vergelijkt de la Marche de IJver met het schoeisel. Van Eyck heeft zijn figuurtje in een tamelijk vluggen loop voorgesteld.



Phot. Gebrs van Rijkom, Amsterdam.
JOHANNES VAN EYCK: Castitas.

De *Castitas* is, zooals ik reeds opmerkte, de eenigste die in vorstelijk gewaad gekleed is. Evenzoo kiest De la Marche een prinselijke kleeding, eenvoudig maar koninklijk tevens :



JOHANNES VAN EYCK : Patientia.

> Ung cousturier nous convient rencontrer
> Pour cotte simple tailler à ma princesse
> Et son beau corps revestir et parer,
> L'on ne luy peut trop riche habit donner,
> Car elle vault estre mise en proesse.
> La cotte simple je la vueil pour noblesse
> De blanc damas, de blancheur nette et pure.
> C'est ung habit de royale posture. (1)

Afgaande op het vorstelijke gewaad met de hermelijnen zoomen om de armen, zou het niet ongerijmd zijn te veronderstellen, dat de hertogin voor de *Castitas* geposeerd heeft, evenals de hertog voor de *Misericordia*. Uit de rekeningen blijkt, dat van Eyck evenzeer werkte voor « Madame la Duchesse » als voor Philips. Ongelukkig bezitten we geen authentiek, ongeschonden portret van Isabella van Portugal ter vergelijking. De overeenkomst die ik opmerkte tusschen deze figuur en Jeanne de Chenany betrof alleen de houding en de expressie. De lijnen van het gezicht zijn anders.

Philips, die de *Misericordia* figureert, draagt het hofkostuum van zijn tijd, de van voren en van achteren gespleten houppelande met opgevulde schouders, mahoîtres, en lange uitgeschulpte mouwen. Dat twee der Deugden door mannen zijn voorgesteld, kan ons verwonderen. Van Eyck scheen *IJver* en *Erbarmen* eigenschappen te vinden die vooral den man betamen. We mogen trouwens bij een kunstenaar als van Eyck heel wat op rekening van eigen initiatief zetten. De Ondeugden komen wel als mannen voor, zoo enkele figuren van *Giotto*'s Ondeugden en Deugden in Padua.

Wat de drie overige Deugden betreft, *Innocentia*, *Patientia* en *Sobrietas*, haar kostuum is moeilijk te verklaren. *Innocentia* schijnt in een gefantazeerde kleeding getooid te zijn. *Patientia* draagt een hofkostuum. We zien die dracht enkele malen in het gevolg van een koningin. Waarschijnlijk vervulde de

(1) Volgens het ms. in de Bibliothèque Nationale.

vrouw, die voor deze zeer expressieve statuette poseerde, een of andere functie in de omgeving der hertogin, waarbij geduld en lijdzaamheid een hoofdvereischte waren. Ze heeft zeer persoonlijke trekken en is niet zoo jong meer. De bizarre dracht der *Sobrietas* heb ik tot nu toe niet thuis kunnen brengen; het is waarschijnlijk een geestelijk kostuum, in overeenstemming met het karakter der statuette. Ze waren denkelijk op het eerste gezicht aan haar dracht kenbaar,

> les converses et prieuses,
> Les abbesses et les novisses,
> Damoyselles, devocieuses,
> Mandiennes, religieuses,

en het zou mij niet verwonderen bij voortgezet zoeken in de miniaturen, mijn meening bevestigd te zien.

Voor van Eyck's tijdgenooten en vooral voor de omgeving van het hof hadden de verschillende kostuums natuurlijk niet het minste geheim. Aan geen enkel hof in Europa was de etikette zoo nauwgezet en het ceremoniëel zoo ontwikkeld, als aan het hof van Bourgondië. De Habsburgers namen later die bizonderheid over. De verschillende waardigheidsbekleeders droegen



Phot. Gebrs van Rijkom, Amsterdam.

JOHANNES VAN EYCK : Patientia.

onderscheiden kostuums en de geringste details waren nauwkeurig geregeld. Wellicht droeg Philips het kostuum, waarin we hem zien, alleen bij bizondere gelegenheden. Het viel trouwens in den geest van den tijd, de standen scherp te onderscheiden.

> Emperières, roynes et princesses,
> Femmes serventes, bourgoises et maistresses.

Aan die regels van de la Marche wordt men van zelf herinnerd bij het zien naar de zeven statuetten. De nu geheel en al verdwenen beschildering ([1]) der beeldjes maakte de tegenstelling der kostuums nog opvallender; de tegenwoordige, gelijkmatige bronskleur doet een gelijksoortigheid ontstaan, welke in 't geheel niet bedoeld is.

Veel belangrijker dan deze bescheiden, men zou haast zeggen onschuldige symboliek, is de poging van van Eyck om door de houding, de gebaren, de gelaatsuitdrukking van elk beeldje de abstractie die voorgesteld moet worden, duidelijk te doen uitkomen. Wat tot nu toe door emblemen werd kenbaar gemaakt, heeft zich bij hem belichaamd in het figuurtje zelf. Is het niet de eigenschap van iedere groote, vrije kunst, de emblemen te laten varen en alles aan de expressie over te laten? En wat winnen de figuurtjes daardoor aan soberheid, aan innerlijkheid. Hoe stil en zonder ostentatie dragen ze elk een eigenschap in zich!

Voor wie zich eenigszins heeft ingeleefd in de gebarenspraak der xv[e] eeuw, kan het meerendeel der beeldjes geen geheimen hebben. Al drukken de van Eycken en hun school al wat aandoening is, zooveel mogelijk « en sourdine » uit, daarom is de expressie er toch niet minder zuiver om en de aandoeningen niet minder scherp onderscheiden. Men zegge vooral niet, dat ik te veel zoek achter de houding van een handje of de neiging van een hoofd. De kunst-tradities der middeleeuwen werkten nog met ongebroken kracht in op het œuvre der van Eycken en ieder weet hoeveel een gebaar te beduiden heeft, symbolisch als het is, in de sculptuur der middeleeuwen. Men denke ook aan het machtig gebaar van Johannes den Dooper op het Retabel in Gent, zwaar van beduiding, dat het aardsch bestaan van den roepende in de woestijn verklaren moet of, om ons aan Jan van Eyck te houden, men herinnere zich het schilderij van Arnolfini en Jeanne de Chenany te Londen, waar het gebaar, met bijna rituëele plechtstatigheid, de inhoud der voorstelling openbaart.

([1]) Enkele details wijzen er op, dat bij het ciseleeren op een latere beschildering gerekend is. In 1458 werden geheel diergelijke beeldjes door Rogier van der Weyden beschilderd. Ik herinner er aan, dat Jan van Eyck eveneens zes beelden aan het Brugsche Raadhuis kleurde en vergulde (1433).

De gebaren der *Castitas* en der *Misericordia* zijn meer dan duidelijk. Verder werkt de houding en de gelaatsuitdrukking mee. « Quelle finesse d'analyse dans les têtes; quelle justesse dans les attitudes! » Zoo liet de heer Destrée zich uit in het reeds genoemde artikel in « Onze Kunst ». Wat moet de expressie dier fijne kopjes nog duidelijker gesproken hebben, toen ze nog bedekt waren met van Eyck's overschildering. Nu hindert bij enkele statuetten de afwezigheid der oogappels of der wenkbrauwen, zooals in 't bizonder bij de *Patientia*. We kunnen ons verzekerd houden dat van Eyck die details zóó oordeelkundig aanbracht, dat de expressie der gezichten nog aangrijpender werd.

Wat nu de analyse der houdingen en gelaatsuitdrukkingen betreft, daarvoor zou ik slechts in herhalingen kunnen vervallen. In mijn eerste artikel over de statuetten heb ik met eenige uitvoerigheid elke Deugd beschreven. De beeldjes moeten voor zich zelve spreken.

Zoo zuiver, zoo juist zijn de expressies, dat we zelfs nagaan kunnen, welke of de nuances zijn der voorgestelde Deugd, die bij de uitbeelding min of meer meegesproken hebben. In de *Patientia* merken we tevens een zachte resignatie op. Men zou over dit figuurtje lang kunnen uitwijden : het is een der schoonste en der diepste.

Om de lippen der *Diligentia*, die, het hoofd als een ram gebogen, vooruitsnelt, ligt een trek van energie. De greep waarmee de jachtspriet gevat is, spreekt van moed, van onverschrokkenheid. We worden even herinnerd aan de *Vaillance* van zoo even, in de Twaalf Deugden van de la Marche.

In de *Sobrietas*, zonder twijfel de moeilijkst te belichamen abstractie, spreken de verwante begrippen *Temperantia* en *Continentia* mee; vooral de laatste. Onverwrikbaarheid, zelfbeheersching, zelfgenoegzaamheid zijn haar karaktertrekken. Haar lange mantel sluit als een schelp om haar heen. Wellicht bevatte de stoolvormige sjerp die ze draagt, nog een toelichtend symbool.

Bij de *Humilitas*, de klaarblijkelijkste en aandoenlijkste der statuetten, valt onderworpenheid en gehoorzaamheid op te merken.

Als een jong meisje van hoogstens veertien jaar, een glimlachend gezichtje, ontluikende borsten, zoo is de *Innocentia* voorgesteld. Ofschoon die deugd eerst in latere opsommingen genoemd wordt, heeft van Eyck ons toch geen andere keus gelaten. Het opgeheven kopje met de zoo onbevangen blik, het gebaar der rechterhand vooral (die we volgens de gravure van Millin kunnen restaureeren) het spreekt alles met onverbiddelijke duidelijkheid. Het schijnt een origineele greep van van Eyck geweest te zijn de Onschuld tegenover de Invidia te plaatsen, maar daarom niet minder logisch. Begeerten of afgunst kan dit jonge meisje niet kennen. We worden aan den

tekst van Paulus herinnerd: Weest als kinderen tegenover de kwaadwilligheid (I Kor. 14, 20). Andere, aan *Innocentia* verwante begrippen merken we in dit beeldje niet op.

De beide overige Deugden zijn wellicht tevens voorgesteld als de uitingen dier eigenschappen; de *Castitas*, als *Pudor* of *Pudicitia*; de *Misericordia* als *Commiseratio*. We zouden nog kunnen uitwijden over de onbeschrijfelijke zuiverheid der gelaatslijnen van de *Castitas*. Over de uitdrukking van waarlijk menschelijk meegevoel in de houding der *Misericordia;* de zoo sprekende buiging van het bovenlijf werd nog geaccentueerd door de lijn van den nu afgebroken lamfer, waarvan het benedeneinde zich nog in de hand van Philips bevindt. Zoo zijn de statuetten expressief tot in de plooienval toe. Iets dergelijks merken we op in de drapeering der *Sobrietas*. Ook vestig ik de aandacht er op, hoe zuiver de verschillende leeftijden der voorgestelde personen te bepalen zijn van de jeugdige *Innocentia* af tot de bejaarde *Patientia* toe. Daaraan alleen herkent men reeds de groote kunstenaar en tevens weer de Middeleeuwen, waarin de *Zeven Leeftijden* werden onderscheiden en met namen genoemd.

Later kunnen we terugkomen op dergelijke bijkomstigheden. Voor het oogenblik is het belangrijker te trachten na te gaan, waarom de *Zeven Deugden* met drie statuetten van heterogenen oorsprong vermengd zijn geworden en op welke wijze ze daarna omgedoopt zijn in Graven en Gravinnen van Holland.

F. SCHMIDT-DEGENER.

(*Wordt voortgezet*).

EEN WEDER OPLEVENDE TECHNIEK

HET KUNSTNAALDWERK

Waar men allerwege stroomingen aantreft, die wijzen naar een opbloei der versierende kunsten, daar zijn ook hier en daar bewegingen merkbaar, die een beter resultaat van de borduurkunst, om hier een algemeene term te gebruiken, doen verwachten.

Vaak hoort men heden ten dage de benamingen van volkskunst, ambachtskunst en dergelijke, maar er is zeker geen techniek zoo door en door uit het volk voortgekomen als de kunst van versieren door middel van naaldwerk. En waar men ambachtskunst over het algemeen beschouwt als tot het verledene te behooren, daar is *deze* uiting van volkskunst gelukkig nog niet gansch en al dood, al leeft zij dan ook verlaten in enkele streken van ons land en in boerenprovincies elders, en denkt men er zelden aan hiermede aan *kunst* te doen, of dat het een bijzondere gave is kraaltjes aaneen te rijgen en steekjes bij elkaar te zetten die een aardig effekt geven. Ook dikwijls krijgt men ten antwoord op een vraag desbetreffende, hoe de kunstenares met de naald die versieringen tot stand brengt, dat het eigenlijk vanzelf gaat en zoo maar als het een uit het ander volgt. Het is misschien intuitie, die haar tot iets goeds voert, mogelijk zijn het oude voorbeelden, waarvan de herinnering of bekoring haar influenceert, of traditie die van moeder op dochter overgaat, maar een feit is het, dat het gevoel voor iets moois er bij hun in zit. Ziet bij voorbeeld eens de kleurcombinaties aan echte boerinnenpakken, dit is paars zoo mooi als onze dames niet uit hun modemagazijnen krijgen, en bruin dat noch te zwart noch te rood is, en men eveneens bezwaarlijk ergens anders vinden kan.

Ik geloof ook als men zich in cultuur-historische studiën zou verdiepen of de versierende kunsten bij primitieve volken naging, dat paralel met het snijwerk der mannen, men het weef- en borduurwerk der vrouwen en meisjes zou aantreffen. Worden er door de Dajak's en de meisjes op Timor geen

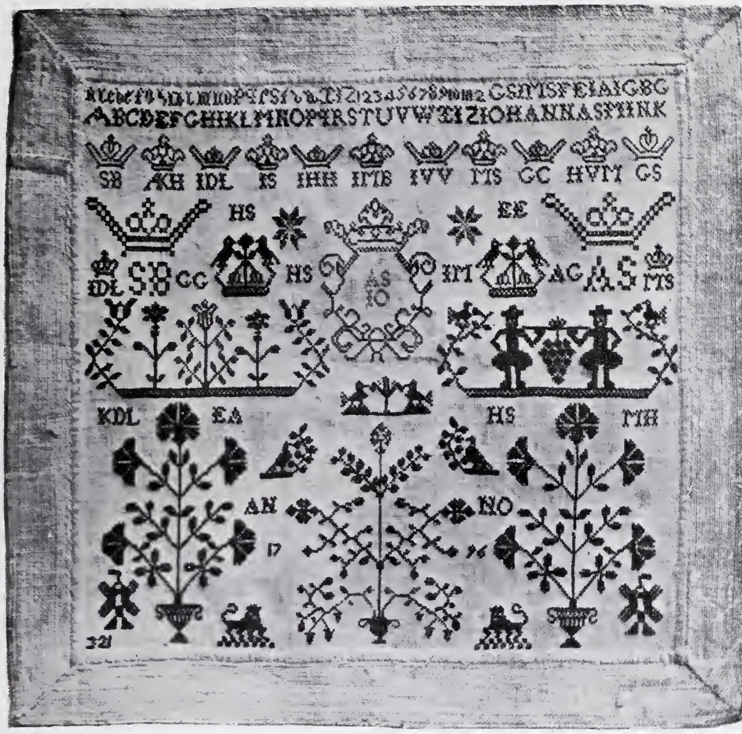
prachtige kralenschortjes, gordels, etc. gemaakt? En weven de Atjehsche vrouwen geen schooner kleurencombinaties dan ergens in onze modecentra's? Maar zoo ver behoeven we niet eens te gaan; dikwijls als men ten platten lande zijn oogen den kost geeft, ontdekt men wonderlijke herinneringen uit vervlogen tijden, tradities en gebruiken die stand gehouden hebben trots alle invloeden der groote-steden-beschaving, en zoo kan men, zij het ook sporadisch, nog hier en daar proeven vinden van die echte oude volkskunst, van die aangebore zucht tot versieren, die het naaldwerk tot kunstnaaldwerk verheft.

Wat naaldwerk later geworden is, toen het ophield eene simpele uiting van vrouwensmaak te zijn en het kwam als meisjesbezigheid naast teekengedoe en pianogespeel, och laat ons daar liever over zwijgen. Matige kennis der techniek, meestal, ontbreken van gaven om een behoorlijk ontwerp samen te stellen, volkomen gemis aan begrip van de eerste beginselen der versieringskunst, en bij dit alles nog een zekere pretentie om iets moois te willen maken, ziedaar eenige der oorzaken die noodwendig tot niets moesten leiden. Trouwens, de geheele samenhang van teekening en borduursel ging te loor, zelfs toen eene beweging naar nieuwere vormen in de ornamentiek zich baan brak. En evenals deze ommekeer in den beginne en zelfs ook nu nog in de Duitsche kunst bij voorbeeld leidde tot zeer ongeëigende vormen voor meubelen en metaalwerk, zoo gaf zij ook voorbeelden ter borduring, die helaas, daar de grootste fournisseur van dameshandwerkwinkels Duitschland is, zeer ongemotiveerd waren voor het meerendeel.

Slechts van kunstenaars, die zich volkomen met de techniek vertrouwd hadden gemaakt en een juist begrip van versiering bezaten, was verbetering in deze te verwachten. Noodig was dus, dat het kunstnaaldwerk ook uitgevoerd werd onder de leiding van hen, die de ontwerpen hiervoor maakten of nog beter, dat zij, die zelve uitvoerden, ook de teekeningen voor hunne borduursels maakten. En daarna, met dergelijke goede voorbeelden voor oogen, is het mogelijk het naaldwerk van dames-tijdpasseering weer te verheffen tot een kunsttechniek. Ook dán kan men beter begrijpen, dan woorden vermogen duidelijk te maken, dat niet ieder gekocht winkelpatroontje maar overal dienstbaar voor is, dat men ook niet moet beginnen met de teekening, maar eerst zien, waar en wat geborduurd moet worden, welk doel het heeft, op welke wijze men het versieren wil en ten slotte, als resultaat van al deze overwegingen, die men zelden houdt wanneer men een handwerkwinkel binnentreedt, het ontwerp maken of kiezen in verband met de werkwijze.

Waar wij dan ook in deze bladzijden iets over het kunstnaaldwerk willen zeggen, daar zal het hoofdzakelijke zijn: én het oude naaldwerk, waarbij men uit zichzelf het predicaat *kunst* reeds wegliet, als iets heel geks, evenals de

schrijnwerker-houtsnijder oudtijds vreemd opgezien zou hebben indien men hem als kunstbeeldhouwer of sierkunstenaar had aangesproken, èn, het kunstnaaldwerk zooals het weder opbloeit in handen van hen, die de gave



Merklapje in roode Weener kruissteek; eind 18e eeuw. (Eigendom van den Schrijver).

bezitten iets moois te ontwerpen en met de techniek, of zelf, of van zeer nabij vertrouwd zijn.

Wat men verder met den naam van kunstnaaldwerk pleegt aan te duiden kunnen we als zeer middelmatig dilletantisme, zooals we boven reeds opmerkten, geheel buiten beschouwing laten, te meer daar we hieraan meestal alle kunstwaarde zullen moeten ontzeggen. We behoeven ons evenmin bezig te houden met bouquetten die op pantoffels groeien en mopshondjes op canapeekleedjes, al is de richting, waarvan deze de vertegenwoordigsters zijn, nog niet geheel verdwenen.

Het geldt dus oud en nieuw kunstnaaldwerk, maar onder dit oude zouden we graag verstaan niet alleen dat, wat geweest is, maar vooral wat nog voortleeft in alle stilte, als vergeten door de wisselingen van mode en smaak, steunende op oude tradities, zooals de oude wagenmaker nog denzelfden achterspiegel snijdt van vóór jaren en de dorpsdraaier van grootvader of vader de maten, verhoudingen en profileeringen van den ouderwetschen hooggerugden stoel heeft bewaard.

Alle aanvang van het naaldwerk was veelal de school of de bijzondere lessen van eene, bedreven in deze vrouwelijke techniek, eene, wier naam we dikwijls terug vinden op de merklappen of proefstukken uit vervlogen tijden.



Merklapje in rood, groen en bruin geborduurd; eind 18e eeuw.

Die merklappen zijn heerlijke voorbeelden van eenvoudigen opbouw van ornament en compositie, en, treden we in vergelijking met wat tegenwoordig de school als naaldwerkproeven oplevert, dan staan we versteld over die nijvere en accurate kindervingers van vroeger. Immers we lezen er op van meisjes die op tien- of twaalfjarigen leeftijd lapjes maakten, waaraan we nu gerust zeer goede borduursters zouden kunnen zetten, zoo geraffineerd is de technische bewerking van de zijden kruisjes op het fijne linnen, van de open gaatjes letters, of de ornamentjes in Holbein.

Die merklapjes waren het uitgangspunt en einde tevens, ze bewezen technische vaardigheid en voleinding van het schoolsche onderwijs, en op deze modellen kon men in letterlijken zin verder voortborduren. Men had bijeen een serie motieven, letters voor merkteekens, randjes en ornamentjes voor kleeding- en huisraadversiering.

En dat ze nòg als zoodanig gebruikt worden, bewees ons een bezoek aan

een onzer eilanden dat, afgesloten van heerschende modebeweging, nog oude volksdracht en gebruiken handhaaft. Waar de kleeding hier nu medebrengt, dat bij de meisjes in Zondagsch gewaad een geborduurd borstlapje uit hun keursje komt kijken, daar zag ik eene op het eiland, die vaardig met de naald voor hare zusteren deze voorspeldertjes borduurde met motiefjes ontleend aan grootmoeders merklap. En zij zijn prachtig die gestyleerde astertjes, die bloeiende boompjes, waarin de geest der Perzen, florale ornamentisten bij uitnemendheid, schijnt gevaren te zijn. Het zijn boompjes met gevederde takken en tot spiralen gekrulde eindblaadjes, waartusschen tot cirkeltjes of vierkantjes geornamenteerde bloempjes gegrepen zijn en streng gestyleerde vogeltjes zich vermeien. En sterfiguren zoo goed van samenstel, dat men ze vergeefs bij hedendaagsche ornamentisten zou zoeken, zoo juist van evenwicht, zwaar in het midden en fijn uitloopende in dunnere lijnen en lichtere kleuren. Ook de dierenwereld, die op zoo'n merklapje voorkomt, getuigt meestentijds van een zeer bewust beginsel van ornamentale samenstelling; een pauwenstaart is dikwijls verworden tot een combinatie van tal van aardige figuurtjes, een leeuw is hier gegroeid tot een sierlijk motief, waarvan de groote volle kop en de dunne gekronkelde staart kenmerkend zijn. En de haan boven op huis of molen, de kleine vogeltjes ter weerszijden van een bloemenfantasie, het hertje waarvan het gewei als streng ornament over den rug heenreikt, het zijn al te maal voorbeelden, hoe juist men in deze de natuur voor het beoogde doel wist te verwerken. Zelfs het menschbeeld komt op die oude schoollapjes voor, maar zóó, dat slechts het karakter er aan herinnert, een mannetje met korte wijde broek (o, schande, als waren wij allen Markers), een vrouwtje met driekanten rok, ziedaar het type, en zelfs bij de verspieders uit het land Kanaän, een symbolische voorstelling, die men veelvuldig op merklapjes aantreft, ziet men Jozua en Kaleb als Markers den zwaren druiventros tusschen hun in torsen. Letters,



Volendamsch aanneemjurkje, geborduurd in zwart op wit.
(Eigendom van den Schrijver).

cijfers, spreuken en jaartallen ontbreken natuurlijk zelden, terwijl aardige randjes het geheel dikwijls omlijsten, of als een motievenschat naast elkaar gerangschikt zijn.

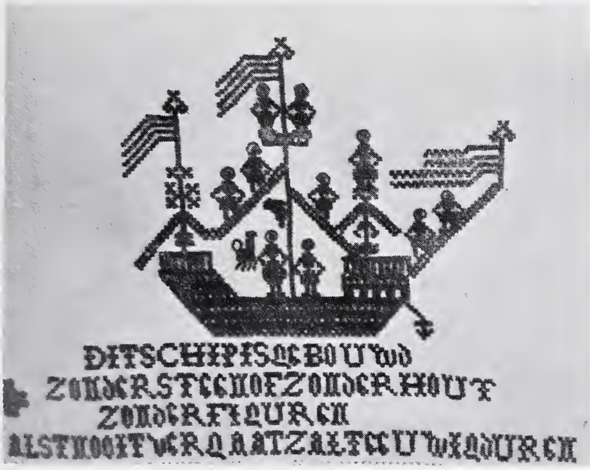
Waar deze merklapjes dagteekenen van midden en einde der achttiende eeuw, en soms het begin der negentiende nog goede voorbeelden geeft, daar zou dit ons droevig kunnen stemmen, als alle oud-handwerk dat slechts terugwijst naar vervlogen tijden. Tijden, welke men vergeefs weerom zou wenschen, indien niet de traditie, die uit zulke oude merklapjes spreekt, nog voortleefde. Nòg wordt op die wijze het naaldwerk beoefend, als heerlijke versieringstechniek, en decoreeren de Volendamsche moeders, de witte jasjes hunner kinderen als zij ter Communie gaan, met rijen van zwarte ornamenten : bloeiende boompjes en sterretjes, naamcijfers en jaaraanduiding, afgesloten door simpele strakke randjes. Men moet ze gezien hebben die kleine knaapjes, hun donkerblauw visscherspak met roode voering opengeslagen, het roomwitte hemdje door moeder geborduurd, gesloten met een rij van zilveren knoopjes, om niet blijde te zijn, dat hier nog iets van dat echte kunstnaaldwerk voortleeft. Ook de bruidszak, helaas verscholen onder de zware rokkenvracht, zij getuigt van den kunstzin der vriendinnen van het jonge vrouwtje, die, bloeiende boompjes, parende duifjes, vlammende hartjes, naamletters en jaartallen, dikwerf tot eene zoo goede samenstelling weten te verwerken, dat men zich wel eens afvraagt of dit menschen zijn, die geen teekenonderwijs gehad hebben, verstoken zijn van tentoonstellingen, zelden museums bezoeken, en geen Studio of Decoratieve Kunst in hun boekenkast hebben staan.



Marker pronkbed, met geborduurde lakens en kussens.

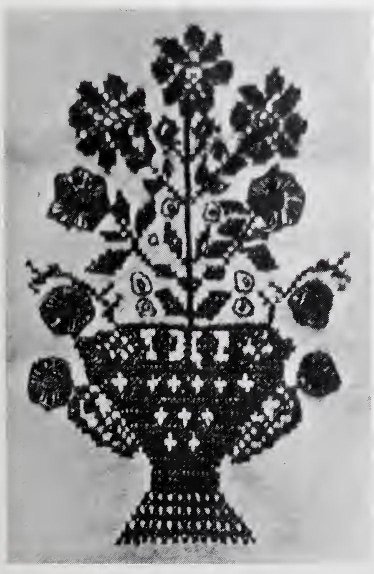
En steken we over van Volendam naar Marken, ook daar leeft nog het kunstnaaldwerk. Dikwijls zien we het al op de achterzijde der kindermutsjes, waar een klein sterretje de eenige aanwijzing is of we met een jongen of meisje te doen hebben, daar de overige kleedij beide tot hun zesde jaar volslagen eenvormig maakt.

Meer echter dan aan de kleeding treedt hier het kunstnaaldwerk op tot versiering van het pronkbed, die sierlijke opeenstapeling van kussens, lakens en dekens, slechts bij feestelijke gelegenheden, of in groote gastvrijheid tot rustplaats dienende. Geen wonder dat in dit land van visschers en zeevaarders, de herinnering aan hun bedrijf tot motief van versiering verwerkt werd, en het schip waarop de man en vader uitzeilde, de lakens van het pronkbed siert. Ook bloemfestoenen en sierlijke haantjes vinden we hier terug,



Marker borduursel.

haantjes met staarten, die aan de vogels op gotische weefsels herinneren, en manden met bloemen, streng van samenstel; en waar men oudtijds in enkel wit linnen met uithalen en doorwerken van draden aardige dingen wist te maken, daar is ook deze techniek nog niet geheel uitgestorven, waarvan de slaapmutsen der ouden of de kindermutsjes der jeugd nog verrassende voorbeelden zijn.



Marker borduursel.

Gaan we van Marken naar het visschersdorp Huizen aan de Zuiderzee, ook daar treffen we nog het kunstnaaldwerk als volkskunst aan, en wel in de zwart-bestikte ondermutsjes, waarover meestentijds de kanten hulle gedragen wordt. Het is jammer dat dit prachtwerk van borduurkunst op die wijze zoo weinig tot haar recht komt en menigeen het onopgemerkt voorbij gaat, want het is prachtig én van verdeeling én van versiering. Ziet den breeden zwarten band met wit opengelaten ornament, die de buitenrand van de muts omsluit, en waarbinnen sierlijke spiralen en motieven als Perzische granaatappels het middenvak vullen, terwijl kleine bloemfiguurtjes voor te groote wit en zwart tegenstelling waken.

We weten dat de compositie hiervan voor een groot deel op traditie berust, en de wagenmaker die de uitslagen der mutsjes en de ontwerpen erop,

voor de Huizersche meisjes teekent, slechts kleine variaties op dit zelfde thema vermag aan te brengen; maar er heerscht toch gevoel onder dit visschersvolk, gevoel voor schoonheid, wat hun niet doet opzien tegen het zoo ontzaglijk tijdroovend werk, een heel mutsje op een dergelijke wijze te versieren. Want er behoort meer toe, zoo'n mutsje te bewerken, dan met grove wol kruisjes op Liberty-linnen te maken, al kunnen die wel eens een aardig effect geven en een goed principe hierbij voorzitten.



Huizer mutsje, geborduurd in zwart op wit.

Van Huizen zouden we verder kunnen trekken, bij voorkeur naar plaatsen, die wat ver van de groote-steden-invloeden verwijderd zijn, waar confectie winkels nog niet hunne depots hebben, en overal zouden we nog wel reminiscensen van deze volkskunst, van dit oude kunstnaaldwerk tegen komen. Maar al kunnen we het dan ook geen specifiek nationaal karakter toekennen, zooals we spreken mogen van Russisch borduursel, Armenisch, Hongaarsch, Rumeensch, enz. enz., toch zullen we het land doorgaande telkens nog wel bewijzen kunnen vinden, dat deze uiting van versieringskunst nog levende is, zij het dan ook in kwijnend bestaan. Laat ons daarom trachten belangstelling te wekken voor wat nog *is*, om te verhoeden dat met onze nationale kleederdrachten, deze laatste herinnering aan echte volkskunst niet ten onder ga in de groote strooming die deels van den fabricksarbeid uitgaat, maar niet minder van hen, die in zucht naar moderniteit, het oude, als niet passende meer bij den mensch van dezen tijd, verwerpen.

Van dit oude kunstnaaldwerk overgaande op den herbloei dezer specifiek vrouwelijke techniek is een zeer groote sprong. We passeeren dan de periode waarin technische virtuositeit leidde tot voorbijzien van de grenzen door het kunstnaaldwerk gesteld, en dit deed naderen tot het terrein der picturale

schilderkunst, men bezigt dan ook wel eens de zeer onjuiste benaming van « schilderen met de naald », een term die er op wijst hoe het decoratieve begrip dat het kunstnaaldwerk kenmerken moet, verloren is gegaan. De tijd, waarin kunstnaaldwerk degradeerde tot naprutsen van slechte voorbeelden tot tijdpasseerings- en vervelingsarbeid, slaan we zooals gezegd, met haastigen spoed over, om te komen aan de dagen, waarin er weer nieuw leven ontwaakte in deze onderafdeeling van de groote groep der versierende kunsten.



Huizer mutsje, geborduurd in zwart op wit.

Toen beter begrip omtrent de eischen van decoratieve versiering en ornamentiek baan brak, sprak het van zelf, dat het hen, die zich hiermede onledig hielden, opviel, welke zonderlinge meeningen er omtrent kunstnaaldwerk gangbaar waren, en hoe dit vak, dat een der eerste kon zijn onder de kunsten, die in afscheiding met de vrije kunsten, zich in nauwsluitend verband (door gebruik, vorm en materiaal bepaald) met het te versieren voorwerp vereenzelvigen, totaal in miscrediet was geraakt.

Het behoeft ons dan ook niet te verwonderen, dat de eerste pogingen, die er toe leidden, dat men kunstnaaldwerk iets beter leerde beschouwen, iets meer waardeeren, van hen uitgingen, wier streven als decoratief schilder, hun reeds als baanbrekers had doen kennen. Opmerkelijk is in deze dan ook, dat waar nog allerminst van een nationaal karakter in de decoratieve kunst sprake kan zijn, we verschillende richtingen aantreffen, gebazeerd op kunstprincipen uit vroegere tijden, van andere volken, waarin die voormannen het uitgangspunt van hunne studie vonden. We zien den invloed der Gothieke borduursels, die in kerkelijke kunst nog lang heeft stand gehouden, we merken op de bekoring van het Japansche naaldwerk, de kleurenharmonie van het Oosten, de techniek der Armenische vrouwen enz. enz. Duidelijk is, dat waar ten onzent, zoowel als in Frankrijk, Duitschland, Engeland, ieder gezond beginsel van versieren verloren gegaan was, men terug moest zoeken naar vervlogen kunstperioden of uitingen in landen waar het naaldwerk nog

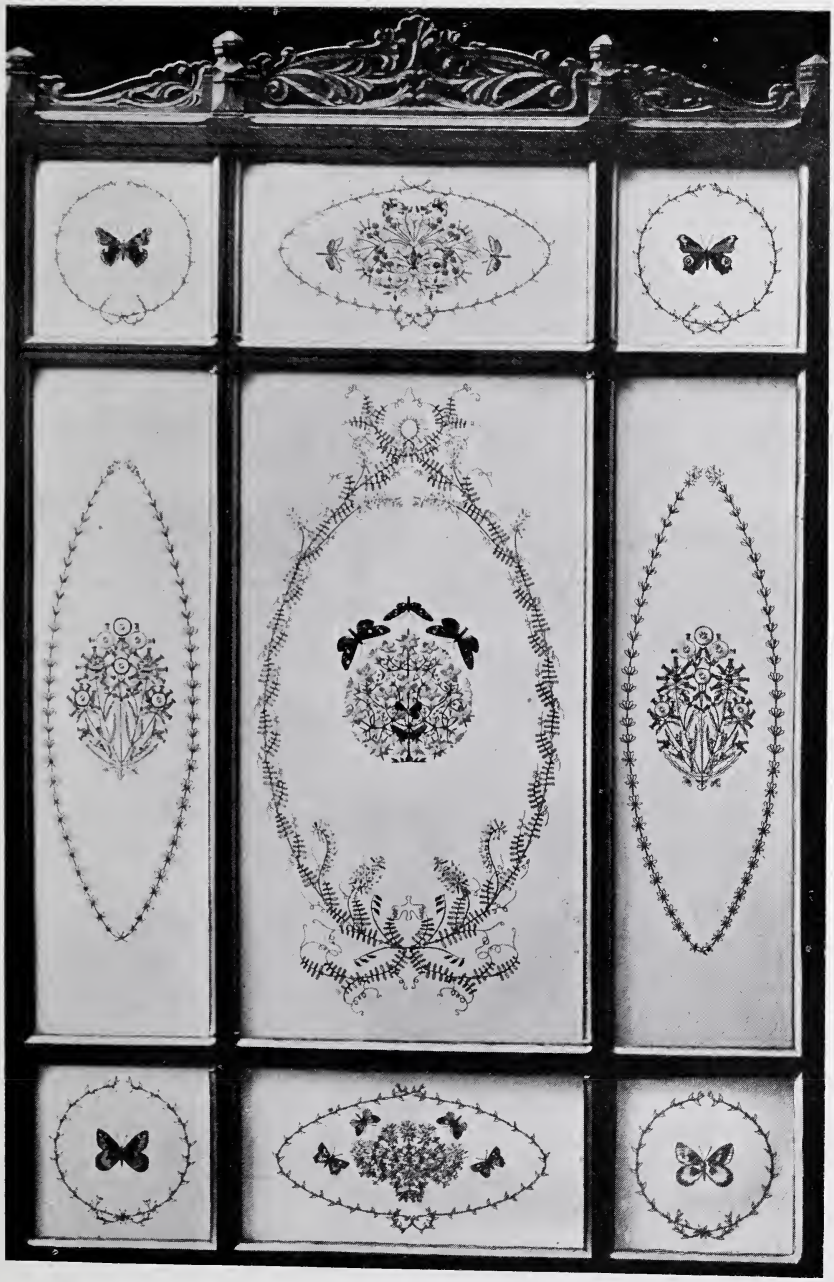
in eere was. En waar ieder kunstenaar meestal een zekere voorliefde heeft voor de opvattingen in een bepaalden tijd, of van een bepaald volk, daar vinden we dit onwillekeurig in hun werk terug; want zonder tot navolging te vervallen, zal die sympathie toch duidelijk uit hun arbeid spreken. Zoo is voor ons in het werk van Derkinderen en ook van Mevrouw Derkinderen een verwantschap met de middeleeuwen merkbaar; zoo zit in Dijsselhof iets van de geraffineerdheid der Japanners, terwijl bij Hoytema meer het uiterlijk aspect hieraan herinnert. Uit Mevrouw Dijsselhof's naaldwerk spreekt ons de waardeering die zij voor de volkskunst in Armenië voelt, en bij anderen zullen wij weder aanrakingspunten kunnen vinden, die elders heenwijzen.



Ontworpen en uitgevoerd in kruissteek, door Mevr. W. Dijsselhof-Keuchenius.

Men begrijpe goed, er is hier geen sprake van navolging van een bepaalden stijl, wat men dikwerf voor zeer verdienstelijk aanziet, en langen tijd gebruikelijk was toen men kamers inrichtte in Oud-Hollandsch, in Gothiek, op zijn Japansch of Moorsch, die er iets misschien aan herinnerden, maar de bekoring totaal misten, zoowel in de meubelen als de entourage; het is hier slechts een doordringen in de grondprinciepen tot steun voor eigen arbeid, gepaard aan een erkenning van superioriteit, die onwillekeurig van invloed is.

Nagaande het naaldwerk dat we als heerlijke reactie tegen het voorafgegane tijdperk kunnen beschouwen, komen we in de eerste plaatsen aan dat van Mevrouw Dijsselhof en Mevrouw Derkinderen. We behoeven het niet vreemd te vinden dat bij persoonlijke kwaliteiten wij er iets van Dijsselhof zoowel als van Derkinderen in terug vinden; trouwens ondenkbaar is, dat samenwerkende kunstenaars niet in eenig opzicht elkaar beïnvloeden. Als ik mij ook niet vergis was Mevr. Dijsselhof's eerste officieele optreden als naaldkunstenares bij het accentueeren der batiks door Dijsselhof voor een kamerversiering gemaakt. Het waren hier de vinnetjes van een visch, de geledingen van een flamingopoot, de plooitjes en meeldraadjes in een bloem, ja, waarom zouden wij het verzwijgen, kleine vlindertjes om te maskeeren waar de batikwas zich onwillig had betoond. Hadden hier de zijden steekjes al een eenigszins ondergeschikte plaats, tot bloemversieringen aan de gordijnen in die zelfde kamer verwerkt, als rugkussen van een stoel zouden zij meer afzon-



Middenvak van kamerschermpje, ontworpen door C. W. Dijsselhof; uitgevoerd Mevr. W. Dijsselhof-Keuchenius.

derlijk optreden. Maar later heeft Mevrouw Dijsselhof zich doen kennen als een zeldzame borduurster van bloemfestoenen en kleine vlindertjes, o. a. op een driebladig kamerscherm, op tal van waaiers en leeswijzers, en niet minder als eene, die ons heeft doen zien, wat er met kruissteekjes tot stand gebracht kan worden. Zoowel voor patrooncombinatie als harmonisch samenstel zijn in dit opzicht hare tea-cosy's en kussens prachtige voorbeelden. Zeldzaam fraai is doorgaans de kleurgroepeering, de massa's van bruinachtig rood met een schittering hier en daar van iets wit, geel of zwart. Het zijn meestal bloem- of plantmotieven, in lateren tijd beestjes aan de snaaksche vingeren van Dijsselhof ontsnapt, en die figuren verwerkt tot decoratieve samenstellingen, die er dezelfde bekoring aan geven, welke ons voor oud-borduurwerk in bewondering doet stilstaan. Wij krijgen hier niet de achtereenvolgende indrukken van goeden vorm, mooi ontwerp, kunstig geborduurd, aardig van kleur, neen, het is het geheel, dat ons frappeert, en dit is voor mij het bewijs dat al die verschillende eigenschappen in volkomen harmonie samengaan, een kenmerk, wat veel hedendaagsch borduurwerk mist, waar òf teekening òf borduurtechniek ten koste van het algemeen aspect domineert.



Tea-cosy's, ontworpen en uitgevoerd door Mevr. W. Dijsselhof-Keuchenius.



Ontworpen door G. W. Dijsselhof; uitgevoerd door Mevr. J. H. C. de Vries-Stoutjesdijk.

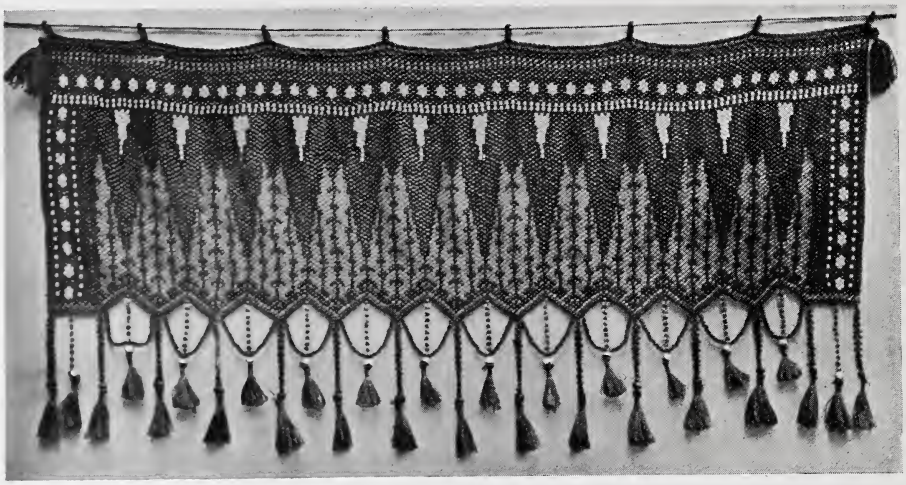
Als kleine aansluiting met Mevrouw Dijsselhof's kruissteekwerkjes mogen we zeker wel de bekende boekjes « Borduurpatronen voor groot en klein

door G. W. D. (ijsselhof) » hier even releveeren. Tal van aardige randjes en geestige diertjes zijn daarin voor 't grijpen, een aanwinst voor ieder, die belang stelt in een weder opbloei van ons kunstnaaldwerk; alleen lijkt ons eenige voorlichting in deze onontbeerlijk of een vervolg erop, dat duidelijk maakt, *hoe* deze motievenschat tot goede samenstellingen te verwerken; want ook dit is eenieder nog niet gegeven, en we mogen er hier wel even op wijzen daar reeds menige toepassing ons deed zien, dat zelfs zeer goede motiefjes, in verkeerde handen tot iets heel leelijks kunnen verworden.



Werktaschje, ontworpen en uitgevoerd door Mevr. J. H. Derkinderen-Besier.

Dat het uitgangspunt van Mevrouw Derkinderen geheel anders is, behoeft ons niet te verwonderen, en al zoeken wij niet naar een bepaalde stijlperiode, toch treft ons de voorliefde voor de middeleeuwen, duidelijk merkbaar in bijgaand handwerktaschje. Het vrouwtje in het middenvak, dat naarstig de naald hanteert, gedachtig aan : « een steek op tijd, veel werk vermijdt », wekt ons herinneringen aan rustig-devote Vlaamsche borduringen, zooals ze in oude kerkschatten wel bewaard worden. Ook het geheel met de symbolische motieven van een spin, die de draden voortbrengt, de den, waar de naalden aan groeien, de kreeft, die de scharen levert en de digitalis, die den vingerhoed verschaft, het draagt èn door kleur èn door bewerken die goede kenmerken van lang vervlogen dagen, maar toch is het een ding uit onzen tijd, van iemand, die in den geest van het oude handwerk doorgedrongen, de grondbeginselen hiervan, in eigen arbeid huldigt.



Kralen lampenschermpje, ontworpen en uitgevoerd door Mevr. J. H. Derkinderen-Besier

Een schoorsteenvalletje in appliqué dat de zinrijke spreuk draagt : « Als 't buiten woedt is 't binnen zoet », zouden we zeer nauw verwant hieraan kunnen noemen.

Een ander karakter vertoonen een paar kralen lampenhangertjes die we, al zou menigeen dit nu niet juist « borduurwerk » noemen, hier toch wel een plaats bij het kunstnaaldwerk mogen verleenen. Dat kralenwerk zoowel door kleur als door materiaal, tot iets moois aanleiding kan geven, we kunnen het dagelijks in onze Etnografische musea zien, waar we mede overtuigd worden, dat de meisjes op Timor of Sangir, en de schoonen uit midden Borneo, ons nog menig lesje zouden kunnen geven.

Van kleur en als zeer juiste aanduiding van het gebruik door het patroon, lijkt ons die met de afhangende punten in okerkleur met zwart en wit al zeer



Kralen lampschermpje ontworpen en uitgevoerd door Mevr. J. H. Derkinderen-Besier.

gelukkig; de andere in dóórschijnende kralen, met vlindermotiefjes, heeft een bij uitstek prachtige onderrand en franje, die mede bewijzen, dat ook dit kunstnaaldwerk in goede handen weder op kan bloeien en er vrij wat betere dingen mede te bereiken zijn, dan de bloempatronen, op kralen beurszakjes.

Van Mevrouw Derkinderen tot Mevrouw v. Hoytema is de afstand van de voor naaldwerk gecomposeerde teekening tot de decoratieve voorstelling in borduursel uitgevoerd. Hierin schuilt eenig verschil, al lijkt het oogenschijnlijk hetzelfde, bij het werk van Mevrouw Derkinderen is teekening en borduurwerk tot één geheel geworden, bij Mevrouw v. Hoytema is het de teekening die in naaldwerk gevolgd is.



Haardschermpje, ontworpen door Th. v. Hoytema; uitgevoerd door Mevr. T. van Hoytema.

Waar v. Hoytema's dieren in vele opzichten de herinnering aan die van Japansche virtuosen in zich dragen, daar doet het borduurwerk van Mevr. v. Hoytema ons ook aan als een goed Japansch kamerschermpaneel zonder echter die geraffineerdheid der techniek te bezitten. Toch zijn ze uitnemend in het karakter, die bonte papegaai op het grove linnen der stoelenrug en de kraag-aapjes met hunne schitteroogjes op het haardscherm. Goed is ook hier het verschil in stof uitgedrukt tusschen het kleurig gevederte van den vogel en de pluizige vacht der langstaartjes. Al zouden wij mogelijk voor een nadering naar het naturalisme kunnen vreezen, v. Hoytema's teekeningen dragen een te decoratief karakter dan dat we in dit opzicht bang behoeven te zijn, en zeker is ook in deze richting herleving van ons kunstnaaldwerk te verwachten.



Geborduurde stoelrug, ontworpen door Th. v. Hoytema; uitgevoerd door Mevr. T. van Hoytema.

Noemden we hier slechts enkelen,



Voorplat van een boekband, ontworpen en uitgevoerd door Mej. Em. van Kerckhof.

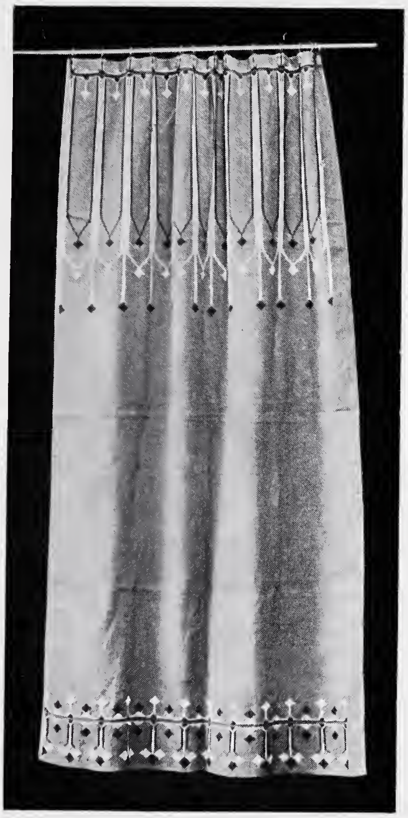
velen zijn sinds dien op de aangegeven wegen voortgegaan, en ook het kunstonderwijs, dat betere begrippen omtrent versiering deed ontstaan, bracht er het hare toe bij. Wel leidde dit dikwijls tot een ander uiterste, wat meer dan ééne tentoonstelling bewees, namelijk tot het maken van ontwerpen, zonder genoegzaam rekening te houden met de technische eischen die natuurlijk mede den vorm moeten bepalen. Want al is een goed ontwerp nu al heel veel, in verhouding tot wat men jaren terug zag, voor kunstnaaldwerk behoeft men meer. Het is hierbij evenmin alleen de vraag of het wel uitgevoerd kan worden, want dit is met ingrijpsteek schier altijd mogelijk, maar wel of teekening en werkwijzen zóó elkaar aanvullen dat ze



Met gouddraad geborduurden boekband. Ontworpen door R. W. P. de Vries Jr., uitgevoerd door Mevr. J. H. C. de Vries-Stoutjesdijk.

één geheel vormen en niet, dat dezelfde teekening ook een goed, misschien beter effect zou maken als tegel-tableau, of decoratief schilderwerk. Absolute vertrouwdheid en zich geheel indenken in de werkwijze, is in deze techniek onontbeerlijk.

Als aardig type van kunstnaaldwerk dat om een oud-boekje, den geest van een oud geborduurd bandje moest dragen, geven wij hier Mej. E. van Kerckhof's bandje om Dafnis en Chloé, dat zeker niet het minste is wat deze kunstenares, van wie ook menig goed floraal ontwerp stamt, maakte. Dat echter een zuiver volgen der techniek reeds veelal de teekening bepaalt, wordt duidelijk bij bijgaand boekomslagje door Mevr. J. H. C. de Vries-Stoutjesdijk met gouddraad op groen kalfsleer versierd. Het leggen der gouddraad en het regelmatig vastgehechten leidde tot spiraaltjes en verbindingslijnen, die zonder een bepaalde gedachte te vormen door hun herhaling, regelmaat, plaatsing en verdeeling een aardig aspect geven. Zoo kunnen enkele steekjes goed geplaatst in harmonische kleur somtijds meer doen dan veelheid van borduursel. In dit opzicht biedt het werk van de dames van der Maarel en van der Weyden, zoo ook hun hier gereproduceerde gordijntje ons sprekende voorbeelden.



Gordijntje, ontworpen en uitgevoerd door de dames M. van der Weyden en W. van der Maarel.

We zouden nog kunnen vermelden het werk van Mejuffrouw Fockema, van Mevr. Kromhout, van Mevr. Lebeau, of Mevr. Broekman-Klinkhamer, de dames Reesema en Nierstrasz en meer anderen, maar dan zou dit ons allengs te ver voeren, en mogelijk is er een volgenden keer nog wel eens gelegenheid toe. Thans was slechts ons doel te wijzen op een wederopbloei van het kunstnaaldwerk naast een nog langzaam voortleven van die oude kunst als volkskunst in afgelegen streken, een volkskunst, die onze belangstelling noodig heeft, wil zij niet als zoovele uitingen van volkssmaak verloren gaan, èn een beweging ten gunste van de borduurkunst, om haar weder te verheffen tot een der eerste onder de sierende kunsten, opdat zij den naam van *kunst*naaldwerk weder met eere drage.

Hilversum,
Nov. 1906.

R. W. P. de Vries Jr.

KUNSTBERICHTEN

(VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN)

UIT AMSTERDAM

VOOR deze maand vallen er eenige tentoonstellingen bij kunsthandelaars te noteeren.

BIJ BUFFA werd uitgestald een niet onaanzienlijk aantal schilderijen en studie's door Evert Pieters. Deze is een der meest onsympatieke onder de jongere schilders; een dergenen, die met een ruime dosis zelfingenomenheid hun talent aanwenden tot vervaardiging van opzienbarende dingen, met een begriegelijk naschijnsel uit werken, die in de moderne kunstevolutie zelfstandig hebben uitgeblonken. Graad en aard van hun talent, of talentje, valt moeielijk te bepalen, wijl de oogenblikken, dat zij zich met eerlijken toeleg en ernstige inspanning tot hun werk gezet hebben, al te zeldzaam zijn om hun hoedanigheden naar hun wezenlijke waarde te kunnen schatten. Ze zijn in hun kunstuiting evenveel diplomaat en handelsman als schilder; ze weten op snuggere en, dikwijls ook handige wijze, hun slag te slaan naar den eisch van onzen tijd met zijn geüsurpeerde vermaardheid der hollandsche kunst, en vooral in 't gemoet der navraag uit Amerika. Zij werken niet om tot klaarheid te geraken met zich zelf als kunstenaar, maar om gangbare waar op de markt te wezen. Zoo is het werk van Pieters, over zijn geheel genomen, als kunstuiting van een onbeduidend gehalte; hol van inhoud en daarom ergerlijk door de koloristische aanmatigingen eener breedgebarende handeling. Er is niets waars in; het eenige waarin deze schilder misschien tusschen vele hem verwandte schilderijmakers uitmunt, is de durf waarmee hij, in volkomen onverantwoorde achteloosheid in het verzorgen van den vorm en der techniek, er maar op los-smeert, jagende naar den uiterlijken schijn waarmee hij het schilderij-lievend publiek, met zijn gering onderscheidensvermogen, voor zich kan innemen.

Bij den kunsthandelaar VAN GOGH. Het werk van Breitenstein, een schilder van heel wat minder bekendheid op de schilderijmarkt dan Pieters. Intusschen van veel deugdelijker streven en tevens, naar mij voorkomt, van fijner aangelegden aard. Zijn schildersproeven hebben het groote nadeel, dat zij wel wat vreemde vogels zijn tusschen de hollandsche producten, met hun eerzame gelijksoortigheid.

We meenen zóó het monopolie van kleurgevoeligheid te hebben, het tooververmogen te bezitten over stemmige tintjes in harmonieuse verbinding, dat we ieder, die zich verstout tot een streven naar sterker luidende kleur-harmonieën, aldra voor een onbekwamen vakman zonder kleurgevoel of voor een uitzinnige houden.

Er is in de kranten gezegd, dat Breitenstein in het voetspoor van moderne franschen als Monet e. a., zijn weg zoekt. We kunnen het eerste aannemen in dien verstande, dat onder vreemden invloed deze Hollander althans wakker is geworden uit den algemeenen druil, want hij zoekt werkelijk zijn weg, eerlijk naar eigen overtuiging. Hij tenminste legt er zich niet op toe schil-

derijen te maken, onder het loeren naar den bijval van publiek, met zijn eenzijdige begrippen en bovendien onmachtig om valsch van echt te onderscheiden; (de falsificatie's in den handel kunnen hiervoor getuigen). Hij tracht uit eigen oogen te zien en wat hij waarneemt ondubbelzinnig te uiten, versmadend het goedkoope gebruik van het geijkte kleurenstel en de gezochte rustige toontjes. En wat hij voor zich tot uitdrukking zoekt te brengen, is de duidelijke kleurenschijn der dingen in het helle vlakke licht. Zoo heeft hij een voorliefde voor watergezichten bij helder weer, waarin de klare kleurigheid van het blauw in lucht en water domineert, steunend het kleurgewicht van bont geverfde schuiten met hun bruine, roode en witte zeilen. Ook dicht begroeide hoekjes met boom- en struikgewas, weer vlak in 't licht, met het gecompliceerde gamma der groenen, van het blauw naar het geel, warm en grijs. Door afwezigheid van schaduwpartijen waarin de kleuren schuil gaan, moeten daar de kleurwaarden scherp tegen elkaar uitgewogen worden, krijgt de kleur een zelfstandigheid, die zich tot in de nerven laat analyseeren. Breitenstein is nog niet waar hij zijn kan, en ik zal me wel wachten zijn uiting al in eenigen deele grootmachtig te heeten. Toch mocht hij het reeds bereiken ons te overtuigen dat zijn werk van een beduidende beteekenis kan worden in de jongere hollandsche kunst, en is zijn streven bovendien zeer te waardeeren wijl het een vleug nieuw leven in een uitstervende nabloei aanbrengen vertoont.

Verder wordt thans bij Van Gogh voorbereid een tentoonstelling van etsen van de Zwart. Dat kan, meen ik, leiden tot een voller begrip van dezen kunstenaar. Hij heeft dààr misschien rijper werk voortgebracht dan in zijn schilderijen. Ik zag er reeds een paar mooie en sterk doorgevoerde bladen.

Een volgenden keer meer over dezen en wellicht ook over een tentoonstelling van « Gooische schilders » die wordt gehouden in het Panoramagebouw. Men ziet, er is druk vertier in de kunstwereld te Amsterdam! Ook de schilderijveilingen bij Fred. Muller in zijn fraaie lokalen in de Doelenstraat en van Roos in de Brakke Grond wisselen zich onophoudelijk af.

W. S.

UIT ANTWERPEN

TENTOONSTELLING VAN EEN REEKS SCHILDERIJEN VAN EDMOND VERSTRAETEN IN HET KUNSTVERBOND — VAN 24 NOVEMBER TOT 3 DECEMBER 1906

Een karakter, een temperament; een ziener van het lichte, zonnige land, dat zich uitstrekt aan den linker oever der Schelde: het land van Waas, de vallei der Durme; het land van vruchtbaarheid en overvloed, dichtbezaaid met groote hofsteden, in alle richtingen doorkruist met rijen slanke, fijngetakte boomen, die hoog oprijzen uit het dichte kreupelhout, en de rijke akkers welig overschaduwen....

Edmond Verstraeten heeft de heel eigen bekoring van dat land innig gevoeld, en hij weet het in breede visies voor ons te doen opleven. *Eerste Zonnelach*, *Vlaamsch Dorp*, zijn ruime, welige landschap-interpretaties, die in opvatting meer verwant zijn aan de landschappen van onze groote zeventiend' eeuwers, dan aan de doorgaans meer fragmentaire studies van de modernen.

In de behandeling blijft Verstraeten echter geheel van zijn tijd, d. w. z. hij let op het vluchtige spel van licht en nevel, op de voortdurende wisseling van tonen en tinten, die hij, als discipel onzer groote impressionnisten, op het doek tracht vast te houden.

Ook hier geeft hij blijk van een frisch en eigen talent, dat we gaarne waardeeren.

Wat hem echter nog schijnt te ontbreken, is de mooie materie, de vreugde aan de bloeiende, sappige kleur. Zijn verven zijn soms wat schraal, wat wrang, wat krijtachtig. Men zou nu en dan een voller, krachtiger accoord bij hem willen hooren; hij blijft wat uniform-luchtig, wat speelsch, wat oppervlakkig ook. Er mankeert soms kruim in zijn werk, — intensiteit van stemming en rijkdom, diepte van kleur.

Verstraeten schijnt echter op weg te zijn, om een en ander te verwerven.

X.

UIT ROTTERDAM

KUNSTZAAL RECKERS — TENTOONSTELLING VAN WERKEN VAN W. VAN NIEUWENHOVEN — Het debuut van een jong Rotterdamsch schilder, die aan het eind van zijn studietijd staat. Zijn werk zit dan ook voor het overgroote gedeelte nog warm en wel in de academiecouleur, zoodat er weinig van te zeggen valt. Slechts dat het over het algemeen zeer knap is en dat het van een respectabele werkkracht getuigt. Ik kan me voorstellen, dat het voor de academie-leeraren een genot geweest moet zijn, zulk een begaafden leerling te mogen opleiden. Er zijn teekeningen van zijn 15e, 16e jaar, die niet alleen getrouw en correct, maar zelfs niet zonder zwier gedaan zijn. Zijn schilderwijze is vast en solied, bijna volwassen, hoewel over het algemeen nog wat klonterig en kruimelig. Er is inderdaad iets van den rasschilder in hem, wanneer men tenminste slechts aan den zuiver-technischen kant van het métier denkt. Overigens moeten we nog afwachten wat dit worden gaat.

Want, gelijk ik reeds zei, zijn kleur is nog zoo conventioneel, dat er absoluut niets uit te maken is. Dat kan nog den eenen of den anderen kant opgaan. Een paar aquarellen; een paar stillevens, waardeerbaar-beslist van stofuitdrukking; een enkel portretje, jongmeisjes-kopje, waarvan de kleur ook wel niet sterk, maar ongetwijfeld persoonlijk is. Ziedaar de uitzonderingen, die echter nog geen gevolgtrekkingen toelaten.

Doch er is iets ergers! Zijn sentiment - is sentimentaliteit. Sommige zijner sujetten zijn van een waarlijk-weeë, klein-burgerlijke gevoelerigheid. Goedkoope licht-effectjes, — o die eeuwige gezellige lamp en het tevreden-snorrende kacheltje in de nederige woning van den braven werkman! — versmaadt deze jonge schilder niet. Gebrek aan sentiment nu is bij een beginnend artist geen zonde; hij heeft zich in de eerste plaats zijn handwerk eigen te maken. Maar bedenkelijk wordt het, als hij zich tracht te redden met behulp van valsche gevoeligheid; dat is niet slechts een vergrijp tegen den goeden smaak, maar ook tegen de artistieke waarachtigheid.

De heer Van Nieuwenhoven kan echter reden gehad hebben, voor deze zijn eerste tentoonstelling voornamelijk verkoopbaar werk te willen leveren. Indien dit zoo is, dan kan hij meer dan tevreden zijn en gerust voor de toekomst, dat hij daarvan tenminste den slag bezit. Want er is verkocht! In dezen zin is zijn tentoonstelling een beslist succes. Het is waarlijk troostrijk te weten, dat onze stad zooveel Maecenassen telt. Den heer Van Nieuwenhoven moge het echter tot nadenken stemmen, dat zijn beschermer het « groote publiek » heet. Indien hij dus in de gunst wil blijven, zal hij steeds allen moeten behagen, — wat volgens klassiek spreekwoord zelfs den machtigste der goden niet gegeven was.

Onder de teekeningen trof mij er een (een spoelingkar in de polderwei), die levendig aan Vincent van Gogh herinnerde, —Vincent in het ordentelijke. Ook die begon (van « debuteeren » kan bij hem moeilijk sprake zijn) met arbeiders- en boeren-binnenhuisjes. Het contrast met het « brave » werk, dat hier uitgestald was, deed me glimlachen.

Maar er zijn vele wegen, die naar Rome leiden. We wenschen den heer Van Nieuwenhoven slechts toe, dat hij zijn eigene moge vinden.

KUNSTZAAL OLDENZEEL — Een tentoonstelling van schilderijen door Fédor van Kregten, dilettantenwerk, dat een bedenkelijke handigheid verraadt.

Verder een kleine uitstalling van koperwerk uit de ateliers der firma G. Dikkers & Co, te Hengelo (O.), ontworpen door mejuffrouw Van Eybergen. Het doet zoowel de ontwerpster als den werkman, die het uitvoerde, alle eer aan. Onder het moderne kunsthandwerk, dat soms al te naakt en gewild-primitief zijn constructieve vormen vertoont, staat het door zijn levendige ornamentatie eenigszins apart. De motieven zijn alle aan het dieren- en plantenrijk ontleend: vlinders, visschen, kevers, hagedissen, bloem- en bladvormen. Mej. Van Eybergen schijnt (en terecht) van het denkbeeld uit te

gaan, dat alles in de natuur geschikt is, om gestyleerd te worden; zuiver-geometrische vormen gebruikt zij niet. Zoo heeft zij een rijken schat van realistische en gereduceerde motieven tot haar beschikking, waarmee zij zeer origineele dingen bereikt, van een bijzondere distinctie. R J.

KUNSTVEILINGEN

VEILING VAN OUDE SCHILDERIJEN EN ANTIQUITEITEN BIJ FREDERIK MULLER & C° TE AMSTERDAM, 27 NOVEMBER-3 DECEMBER 1906

WEL de laatste groote schilderijen- en antiekveiling van dit najaar, waar o. a. de portretgalerij der familie van Iddekinge van Drogenhout, de schilderijen der verzameling H. C. Du Bois en antiquiteiten van die beiden onder den hamer kwamen. De beide groote zalen en de hall waren gevuld met veel merkwaardigs. Van de schilderijen noemen wij eenige bekenden van de Haagsche portret-tentoonstelling van 1903 : N° 13 de groote familiegroep Rutger van Weert, zijn vrouw Maria Beels en hunne kinderen, van J. van Loo (in den Haag Th. Keyser). N° 23 J. Az. van Ravestein, portret van Eybergen en zijn vrouw Sophia van Persyn en ten slotte, N°27, J. Cz. Verspronck, de portretten van Adriaan Engelbrecht en zijn echtgenoote Sara Herwijnen. - Alle uit de collectie v. I. v. D. Hieruit bovendien nog twee andere goede Ravenstein's (N° 22) Jan van Montfoort en Bartha van Persyn, vooral de vrouw aantrekkelijk ; en van Verspronck het portret van Josias van Herwijnen. — Uit de verzameling Du Bois e. a. een Zuiderzee van L. Bakhuyzen (N° 31); van A. Cuyp « De Familie van Heertje Jansz »; Sir Thomas Lawrence « Nursery Epic » (N° 108); een vlotte bruin en grijze schets ; van Loo, Damesportret (N° 112), een mooi salonstuk ; G. Morland, Boerenerf, van goede tonaliteit (N° 133); A. van der Neer, maneschijn (N° 137) wat al te bruin ; een aardige kleine Wouwerman (N° 203). — Misschien wel belangrijker dan de verzameling der schilderijen was die der antiquiteiten. Hiervan beschreef de catalogus niet minder dan 1560 nummers waaronder vooral het Japansch en Chineesch blauw en gekleurd de aandacht trokken. Van het zilverwerk noemen wij slechts het aan den ouden Joh. Lutma toegeschreven stel van vier zoutvaten, belangrijke specimina uit den tijd van het kwab-ornament.

Onder de meubelen een Boulle toilet-tafel, koper en schildpad.

Op de veiling die vijf dagen en vijf avonden in beslag nam, werden de volgende prijzen gegeven : Schilderijen N° 13, J. van Loo, familiegroep, *f* 4325; van Ravestein, N° 22, portretten van een Heer en van eene Dame, *f* 5100 ; N° 23, Heeren en Damesportretten, *f* 5000; Verspronck, N° 27, portretten van Adriaan Engelbrecht en zijn vrouw Sara Herwynen, *f* 11500 ; N° 28, portret van Josias van Herwynen, *f* 2000; L. Bakhuyzen. N° 31, Zuiderzee, *f* 2420.

N° 60, A. Cuyp, de Familie van Heertje Jansz, *f* 3600; N° 62, Badend meisje, *f* 2600; N° 68, Engelsche school, portret van Lady Maclarquadale of Cairnes, *f* 3600; N° 108, Sir Thomas Lawrence, « Nursery Epic », *f* 7000; N° 112, C. van Loo, Damesportret, *f* 3900; N° 137, A. van der Neer, Maanlandschap, *f* 6000; N° 146, A. van Ostade, Boerenbinnenhuis, *f* 3800; N° 191, C. van der Voort, Mansportret, *f* 2725 ; N° 203, Ph. Wouwerman, Kampscene, *f* 7850.

Antiquiteiten : Zilveren zoutvaten, n° 452, toegeschreven aan J. Lutma den Ouden, *f* 4000. Chineesch en Japansch porselein, gekleurd : N° 492, vijf fleschjes (famille verte), *f* 4400 ; N° 518 en 519, twee eierschaalkommen met haantjes), *f* 3450; N° 493, famille verte pot, *f* 1300; blauw: N° 547, twee potjes (pointe française, *f* 985; N° 548, paar Rolwagens, *f* 450.

Meubelen ; palissander kasten, N° 732, *f* 510; N° 740, *f* 950; N° 741, *f* 1070; satijnhouten schrijftafel met lakpaneelen (prachtig pittig rood), N° 781, *f* 580; Boulle toilet-tafel, N° 795, *f* 1760.

De geheele veiling bracht ± *f* 330000 op; de schilderijen alleen *f* 160000. BTS.

BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

OUD-HOLLAND (24e jaarg. 2e afl.).

De fransche kunstgeleerde de Heer Durand-Gréville kwam nu reeds geruimen tijd geleden niet zonder eenigen ophef in de *Chronique des Arts* verzekeren, dat hij de afdoende feitelijke bewijzen in handen had voor de werkelijkheid der met overtuiging beweerde — en met niet minder overtuiging bestreden — afsnijding van Rembrandt's Nachtwacht. Blijkbaar als een soort feestgave, beloofde hij bij Rembrandt's derde eeuwfeest die feiten wereldkundig te zullen maken. Het jubileum kwam, maar niet de onthulling van de waarheid omtrent de Nachtwacht-schennis. De bovengenoemde aflevering van *Oud-Holland* bracht echter het beloofde artikel, even te laat om het nog als onderdeel van de Rembrandtviering te kunnen beschouwen — en bovendien niet geheel met zóó opzienbarende nieuwe mededeelingen, dat de door den Heer Durand-Gréville bij menigeen gewekte spanning gerechtvaardigd schijnt.

Het artikel is natuurlijk in veel opzichten een polemiek tegen Jan Veth's scherpzinnig betoog, dat voor menigeen de afsnijding problematisch gemaakt heeft.

De Heer Durand-Gréville heeft — dat moet erkend — zijn taak niet licht opgevat, hij publiceert met pijnlijke uitvoerigheid gedane metingen. Handig debater als hij blijkbaar is, gaat hij luchtig, of als het kan stilzwijgend, langs die punten heen, waarin hij zijn tegenstander sterker gevoelt. Zoo vonden wij niet vermeld, het inderdaad toch hoogst opmerkelijk en de betrouwbaarheid van Lundens' bekende kopie ernstig aantastend feit, dat het nuchtere gelaat van den kapitein bij Lundens, zoo heelemaal niet op dat zwierige van Rembrandt's Banning Cocq gelijkt, maar wèl frappant op van der Helst's even nuchteren Banning Cock op het schutterstuk van den Sebastiaans-doelen (Rijksmuseum). En juist ook dat feit geeft toch veel grond voor het door Veth aangewezen tendentieus karakter van Lundens' kopie.

Het werkelijk niet zoo geringe, tegen de verminking indirekt pleitende argument, dat de veranderingen der kompozitie bij Lundens, zoo weinig naar Rembrandt's komponeertrant zijn, gelijk wij die uit des meesters werken, met name uit zijn etsen kennen, — dat argument bespreekt ook Durand-Gréville, maar hij gevoelt er niet voor.

Ten onrechte wil het ons schijnen. Want de stelling schijnt ons verdedigbaar, dat als de Nachtwacht vroeger werkelijk gekomponeerd is geweest, zooals Lundens' kopie aangeeft, men het schilderij met de beweerde verminking wel ongeveer een dienst heeft bewezen. We kunnen ons niet voorstellen dat iemand den Lundens beter gekomponeerd vinden kan, met name wat betreft de linkerzijde van het schilderij, dan Rembrandt's Nachtwacht, zooals wij die kennen.

J. C. G.

ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST (November 1906)

Een artikel van A. Neoustroïeff geeft een overzicht van hetgeen de Keizerlijke Kunstakademie te Petersburg aan Oud-Hollandsche en Vlaamsche Kunst bezit. Nederlandsche kunst, zoo blijkt uit het artikel, heeft de overhand onder de ongeveer duizend nummers dezer buiten Rusland minder bekende verzameling.

Het oudste aanwezige werk is een markttafereel, dat op naam van Cornelis van Haarlem staat, — ten onrechte volgens den schrijver, die het aan P. Aertsen toekent. Dan is er een P. Brueghel de jonge, een Aanbidding der Koningen, zich naar Brueghel's voorkeur afspelend in een Vlaamsch winterlandschap. Het is een van de herhaalde behandelingen van hetzelfde onderwerp, (het Rijksmuseum te Amsterdam bezit daarvan een der meest bekende stalen) en herinnert aan verwante werken van Brueghel den oude te Weenen en aan de Kindermoord te Brussel.

Rembrandt mist men in deze verzameling.

Slechts vindt men er een aantal werken uit zijn school. Een vrouwenportret van Nicolaes Maes is uit diens laatste, minst aantrekkelijke periode en vertoont dus geenszins Rembrandt's invloed. Meer uitgesproken vindt men dien invloed in een manskop van Hoogstraten. Een buste van een jongen man die vroeger voor een Rembrandt gold, is van Aert de Gelder. Van oudere portretten in deze verzameling is vooral opmerkelijk een vrouwenportret van N. Neuchatel (uit het jaar 1561) — met zijn onbevangen, trouwhartige uitbeelding, wel een kontrast met het bovengenoemde werk van Maes. Een gesigneerd en gedateerd werk van den zeldzaam voorkomenden Michiel Sweerts is van kunsthistorisch belang.

Van de Hollandsche landschapsschilders vindt men er van Goyen met een heuvelachtig landschap met uitzicht op de zee, dat uit de jaren tusschen 1630 en 1640 moet zijn. Er zijn vijf Jacob Ruysdael's waarvan de schrijver er echter slechts drie voor echhoudt: een bergachtig landschap en twee bleekerijen met het gezicht op Haarlem van af de duinen bij Overveen. Van A. van Everdingen is er een landschap met waterval. Er zijn voorts werken van Salomon Ruysdael, Wouwerman, Jan van de Capelle (een zeegezicht met een valsche signatuur van Rembrandt en daarom vroeger aan dezen toegeschreven). Er zijn verder twee A. van Ostade's, werken van Jan Miense Molenaer, Benjamin Cuyp, (een groot ruiterstuk aan Aelbert Cuyp toegeschreven is een oude kopie), Jan Steen, G.Terborch, C. Netscher e. a. Goed vertegenwoordigd zijn ook de groep der Italianizeerende Hollanders en die der stillevenschilders.

De plaatsing in ver uiteenliggende lokaliteiten der Akademie laat, naar den schrijver mededeelt, te wenschen over,

Het bovengenoemde tijdschrift brengt nog een geïllustreerd opstel over Nederlandsch-Indische Kunst door Anna L. Plehn, en wel naar aanleiding van de in October j. l. gehouden tentoonstelling, door den directeur van het Kaiser Wilhelm-Museum te Krefeld, Dr Deneken, met behulp van een deskundig komité in zijn museum ingericht en in *Onze Kunst* reeds in korrespondentie uit Krefeld besproken.

In de *Kunstchronik* behandelde onlangs Jaro Springer de vraag, welke episode uit het Nieuwe Testament op Rembrandt's Honderdguldensprent is voorgesteld. Eenige schrijvers zooals A. Jordan en Max Schmid hebben de oude betiteling « Christus de zieken genezend » als onjuist verworpen. Zij meenen dat Rembrandt het vijftal feiten uit het 19e kapittel van Mattheüs heeft willen afbeelden: de genezing der zieken, het tot zich roepen der kinderen, de terechtwijzing der apostelen, de vermaning van den rijken jongeling, het ijveren der farizeeërs. Jaro Springer betoogt dat de oude naam « Christus de zieken genezend » de juiste is.

In een later nummer van hetzelfde weekblad bestrijdt Rudolf Schrey Springer's meening, die tegen de thans overheerschende indruischend, echter volgens Schrey niet voldoende door argumenten wordt gesteund. De redaktie van de *Kunstchronik* komt bij dit verschil van meening met een verstandig woord tusschenbeiden, zij vraagt: Zou Rembrandt werkelijk bij het scheppen van zijn bijbelsche voorstellingen de Heilige Schrift zelve ter hand genomen hebben, om dezen of genen tekst letterlijk in beeld te brengen? Is niet veeleer aannemelijk, dat een zoo machtig en bijbelvast meester de stof die hem vervulde, naar eigen zin vormde, vereenigde, ordende? Hebben daarom niet alle uitleggers misschien evenzeer gelijk?

In het *Rembrandtheft* van de *Galerien Europa's* (uitgave Seemann, Leipzig) heeft onlangs Rudolf Wustmann trachten aannemelijk te maken, dat er een wezenlijk verband zou bestaan tusschen de Kunst van Rembrandt en het Tooneel van zijn tijd.

Zijn « ontdekking » wordt thans door denzelfden schrijver in de *Kunstchronik* nader uitgewerkt. Rembrandt blijkt daar door Vondel's Jozef-drama's zoo sterk beïnvloed, dat b. v. de twee schilderijen, waarop hij de geschiedenis van Jozef's bloedigen rok heeft in beeld gebracht, eigenlijk niet anders dan illustraties zijn van de betreffende tafereelen uit Vondel's Jozef in Dothan. Ook Vondel's

BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

Jozef in Egypte heeft Rembrandt geïnspireerd tot meer dan een schilderij. Jozef door Potifar's huisvrouw bij haar gemaal aangeklaagd, vinden wij op twee werken van Rembrandt, te Berlijn en Petersburg. De schrijver vindt het duidelijk dat Rembrandt zijn stof ook daar niet aan den Bijbel maar aan Vondel ontleende, ja zelfs de Peterburgsche zoogenaamde Danaë wordt er bijgehaald. Zelfs de heerlijke Jacob's Zegen te Kassel is volgens den schrijver « wiederum kein blosses Ergebniss von Rembrandt's Bibellektüre, sondern die Joseph-dramen sind auch hier im Spiele ». Jozef draagt op dat schilderij zelfs een « Theaterprachtkostüm ».

Vernuftig, inderdaad, dit alles — maar niet overtuigend. Zou Rembrandt's kunst niet minstens even goed op de vertooning van Vondel's drama's invloed kunnen gehad hebben ?

J. C. G.

BERICHT

De uitgevers van Onze Kunst hebben het genoegen hunne lezers mede te deelen, dat naast de reeds in het Januari-nummer aangekondigde verbeteringen, thans weer een gewichtigen stap op den weg naar verdere ontwikkeling werd gedaan.

De « Nederlandsche Vereeniging voor Ambachts- en Nijverheidskunst » welke in 1904 gesticht werd, en de beste krachten op dit gebied in een machtig organisme vereenigt, heeft de Redactie der rubriek « Ambachts- en Nijverheidskunst » in dit tijdschrift op zich genomen.

Door de uitgave van het orgaan De Jonge Kunst gaf de Vereeniging reeds blijk van een hooge opvatting van hare taak te bezitten; De Jonge Kunst heeft thans opgehouden te bestaan, of, juister gezegd, wordt vereenigd met Onze Kunst, terwijl de Vereenigings-mededeelingen in den vorm van een bijblad aan de leden zullen worden gezonden.

De algemeene leiding van het tijdschrift blijft, als te voren, in handen van de Hoofdredactie van Onze Kunst, welke dan, voor de rubriek Ambachts- en Nijverheidskunst, wordt bijgestaan door een Commissie van 5 leden, door de Vereeniging benoemd. Deze Commissie is voor dit jaar samengesteld uit de Heeren H. Ellens, Voorzitter; Jac. Ph. Wormser; C. Oosschot; R. W. P. de Vries Jr.; en Jac. van den Bosch, Secretaris.

Reeds vroeger heeft Onze Kunst gaarne belangstelling betoond voor de jonge nijverheidskunst, welke in het Nederlandsche kunstleven een zoo belangrijke plaats inneemt; doch meer dan ooit te voren zal het haar thans mogelijk zijn, om dit rijke gebied in zijn geheel te overzien, om er in ruimer kring belangstelling voor te vragen, en om tot de heropbeuring van de ambachts- en nijverheidskunst het hare bij te dragen.

De Uitgevers.

VOORWOORD

Met de Januari-aflevering luidde de Redactie van Onze Kunst een nieuw lustrum in.

Om de beloften, daarbij voor de toekomst gedaan, te vervullen, zocht zij naar meerdere samenwerking met hen, die in onze lage landen de Ambacht- en Nijverheidskunsten beoefenen. Zij vond deze bij de vele kunstenaars, die zich reeds eenige jaren geleden aaneensloten en de Nederlandsche Vereeniging voor Ambachts- en Nijverheidskunst hebben gesticht.

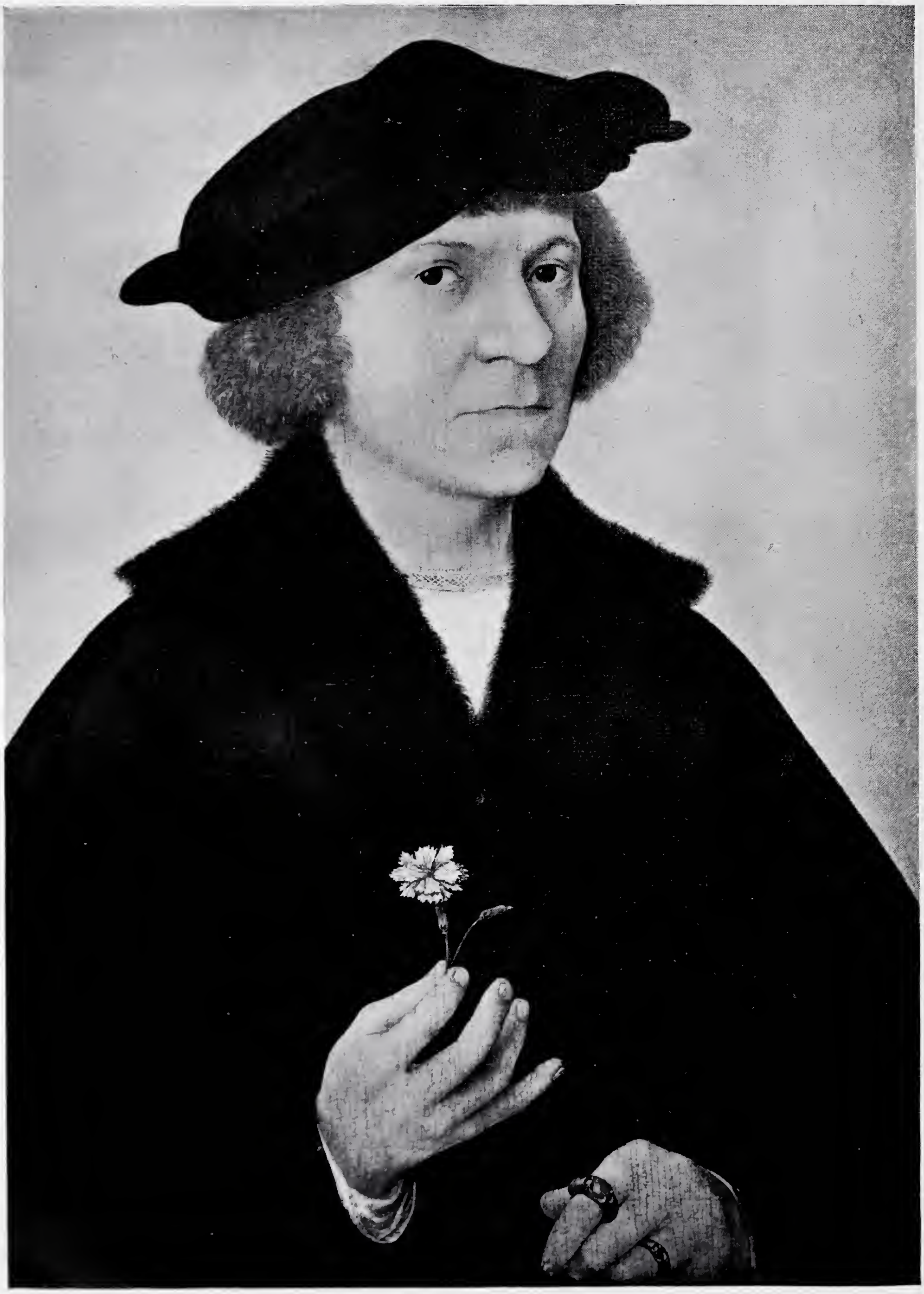
Deze Vereeniging redigeerde een eigen orgaan De Jonge Kunst waarin de leden gelegenheid vonden, ofschoon zij geen schrijvers van professie waren, van hunne opvattingen en meeningen te spreken.

Mocht soms aan den vorm al iets hebben ontbroken, veel werd in deze artikelen vergoed door den ernst en de overtuiging, waarmede zij geschreven waren. Meer en meer won evenwel de meening veld, dat ook buitenstaanden belang zouden stellen in de vraagstukken, tot nu in zoo beperkten kring besproken, maar ook, dat het in 't belang van den artiest kon zijn, dat hij zelf zijn werken en streven zou kunnen toelichten in een meer algemeen kunsttijdschrift voor een grooteren kring van belangstellende lezers. Onze Kunst was daarvoor zeker het eerst aangewezene maandschrift. Van af heden zal daarom het orgaan De Jonge Kunst ophouden te verschijnen, maar zal hare redactie eene rubriek ambacht- en nijverheidskunst in dit blad redigeeren.

Met nieuwen moed, rekenende op den steun van al onze leden en collega's aanvaarden wij hierbij de ons opgedragen taak.

Namens de Redactie-Commissie
der Nederlandsche Vereeniging voor Ambachts- en Nijverheidskunst

Santpoort. H. ELLENS, Voorzitter.



JOOST VAN CLEEF DE OUDE, (de Meester van Maria's Dood).
EIGEN PORTRET VAN DEN SCHILDER.
(Verzameling Richard von Kaufmann, Berlijn).

DE OUDE EN DE JONGE JOOST VAN CLEEF

Karel van Mander onderscheidt twee Joosten van Cleef, die beide schilders waren en beide in den loop der XVIe eeuw te Antwerpen hebben gewoond. Van den ouderen Joost spreekt hij echter maar alleen om te vermelden dat hij in 1511 als Vrijmeester werd ingeschreven. Maar aan Joost den Jongeren, den zoogenoemden Zotten van Cleef, wijdt hij een tamelijk uitgebreide levensbeschrijving.

Gaandeweg begint het echter over beide kunstenaars te dagen. Er komt wat meer orde in de rangschikking van hun werken, die lang onbekend zijn gebleven en dikwijls met die van anderen werden verward en ook van hun leven beginnen we langzamerhand een duidelijker voorstelling te krijgen. Wat hier volgt is een kort overzicht van wat men thans met zekerheid aangaande beiden weet (1).

JOOST VAN CLEEF, DE OUDE

(de Meester van den Dood van Maria) gestorven te Antwerpen, in 1540.

Naar alle waarschijnlijkheid was de schilder, in ieder geval zijn voorouders, uit het Hertogdom Cleve afkomstig. De naam waaronder hij bekend staat, zou dus die van de stad zijner herkomst of zijn geboorteland zijn. Volgens van den Branden was zijn familienaam van der Beken. Van Mander is de eenige oude geschiedschrijver die iets van zijn bestaan schijnt geweten te hebben; bij Guicciardini of Lampsonius vinden wij hem niet vermeld en

(1) Geraadpleegde werken : Waagen, *Manuel de la Peinture*, 1863, II, 121. — Rombouts en van Lerius, *Liggeren*, 1872, I, 75 tot 129. — Van den Branden, *Geschiedenis enz.*, 1883, 128. Hymans, *Carl van Mander*, 1883, I, 243. Firmenich Richartz, *Der Meister des Todes Mariae, sein Name und seine Herkunft*, (Zeitschrift für bildende Kunst, 1894, 187). — C. Justi, *Der Fall Clève* (Jahrbuch d. K. pr. Kunstsammlungen ; 1895). — A. J. Wauters, *Josse van Clève, le Maître de la Mort de Marie* (Indép. belge, Suppl. Litt. des 3 et 9 novembre 1902). — G. Hulin. *Petite revue de l'Art et de l'Archéologie en Flandre*, 1903.

van zijn leven van vóór 1511, het jaar toen hij als Meester van de Lucas-Gilde te Antwerpen aangenomen werd, is ons niets bekend. De volgende gegevens worden ons echter door de *Liggeren* en door de verschillende bescheiden van den burgelijken stand verstrekt :

In 1516 ontvangt hij zijn eersten leerling, Nikolaas van Brugghe.

In 1519 wordt hij tot Deken van de Gilde gekozen.

In 1520 wordt hij lid van de broederschap van het Lof van O. L. Vrouw, huurt een huis, trouwt met Anna Veydt en wordt vader van een zoon, die Cornelis gedoopt wordt.

In 1522 krijgt hij een dochtertje.

In 1523 een leerling Coppin Tomaessone.

In 1525 wordt hij op nieuw tot Deken gekozen.

In 1528 koopt hij een huis.

In 1535 ontvangt hij twee leerlingen : Frans Dussy en Willekens de Stomme.

In 1536 een derden, Joost Dyerichssone.

In 1540 (den 10 Nov.) maakt hij zijn testament, dat door den stadsbouwmeester Pieter Coecke, in zijn hoedanigheid van getuige onderteekend wordt.

Tot hiertoe kennen we van hem geen enkel werk, dat hem met onbetwiste zekerheid mag worden toegeschreven, maar men is het er tegenwoordig vrijwel over eens dat hij moet beschouwd worden als de schilder van de stukken, van den kunstenaar die door Waagen *den Meester van den dood van Maria* is genoemd.

Twee schilderijen, gedagteekend uit het begin van zijn Meestertijd, dragen het monogram, J. v. B. (Joost v. d. Beken) of J. v. C. (Joost van Cleve); deze beginletters zijn door de initialen A—Antwerpen (?), heengevlochten. Dit zijn in de eerste plaats een drieluik uit het Keulsche Museum, voorstellende den *Dood van de Maagd*, dat in 1515, op aanvraag van Nicasius Hackenay, den zaakgelastigde van Keizer Maximiliaan aan het hof van Margaretha van Oostenrijk, Regentes der Nederlanden, geschilderd werd, en waarvan zich een vergroote repliek in de pinakotheek te Munchen bevind. Vervolgens de zijluiken van een gebeeldhouwd altaarstuk van 1516, met *Tooneelen uit het Leven der Heilige Maagd,* dat in de Cathedraal van Dantzig te vinden is. Een derde stuk, een *Aanbidding der Herders*, in het Palazzo Balbi Senarega te Genua, zou dan ongeveer van 1517 (?) zijn. Een triptiek, met de *Aanbidding der Wijzen* (Museum te Napels), met de blazoenen van Kleef en van der Marck en verder nog een derde schild, dat moeilijk valt t'huis te brengen. Dit is een bewijs te meer voor het bestaan van betrekkingen tusschen den schilder en een der vorsten uit het huis van Cleef-van der Marck.



JOOST VAN CLEEF DE OUDE, (de Meester van Maria's Dood).
DE AANBIDDING DER KONINGEN.
(Königl. Gemälde-Galerie, Dresden).

Twee andere stukken zijn uit Genueesche kerken afkomstig. De *Aanbidding der Wijzen*, vroeger in de St.-Lukas-kerk van Erba, thans in het Dresdener Museum, N° 1963 en de *Kruisiging*, de *Afdoening van het Kruis* en het *Heilig Avondmaal*, een stuk in drie afdeelingen, dat vroeger in Santa Maria della Pace geweest is, en tegenwoordig in den Louvre hangt (N° 2738). Een derde stuk, de *Aanbidding der Wijzen*, een drieluik, dat door een Genueesch Patricier, Stefano Razzo besteld was, wordt nog heden te Genua, in de kerk van San Donato bewaard, tegelijk met een *Aanbidding der Herders* en een *Heilige Familie*, Collectie Balbi Senarega in dezelfde stad. Deze feiten zouden ons doen veronderstellen dat Joost van Cleef te Genua gewoond heeft, wellicht onder de bescherming van zijn landgenoot, Philips van Cleef, Heer van Ravenstein, die tusschen 1501-1502 en 1506-1510, gouverneur van de stad was.

Onafhankelijk van deze acht bovengenoemde schilderijen, worden aan den *Meester van den Dood van Maria* nog de volgende stukken toegeschreven :

DRIELUIKEN

De Heilige Familie met Begiftigers (Museum te Weenen).

De H. Familie met twee vrouwelijke heiligen (Weber-Collectie, Hamburg).

De Afdoening van het kruis, met St.-Veronica en Jozef van Arimathea (Staedelsches Institut, Frankfurt a/M.).

De Aanbidding der Wijzen, (Musea van Praag, Sigmaringen, Berlijn en de Verzameling Radzinski te Berlijn).

Christus aan het Kruis met Begiftigers, (Musea van Napels, Brussel, Hamburg en Monaco).

ZIJLUIKEN VAN TRIPTIEKEN

Mater Dolorosa en Donatrice (Antwerpsch Museum, N° 388 en 389).

St. Agnes en St. Jan, (Verzameling Carstanjen, te Berlijn).

PANEELEN

Aanbidding der Koningen, (Musea te Dresden en Antwerpen, N° 464.

De H. Maagd, gez. met de Kersen, (Collectie Weld-Blundell, Ince Hall).

Christus aan het Kruis, (Collectie Weber te Hamburg).

H. Familie (Musea van Brussel, Weenen, Modena, St.-Petersburg, Epinal; Academie van Schoone Kunsten te Weenen; Collectie Radzinski te Berlijn; Salting, Dr Wassermann en Holford te Londen; Sir Fr. Cook, te Richmond; Bon Sélys-Longchamps, te Borgworm (Waremme); Pablo Bosch, te Madrid).

Rust op de Vlucht naar Egypte, (Brusselsch Museum, n° 349 en Pinakotheek te Munchen).

St. Jan op Patmos, (Colnaghi-Collectie, Londen).

De H. Maagd en het Kind, (Musea te Brussel, Neurenberg, Weenen, Besançon, Lucca, Staedelsches Institut, te Frankfort, Collectie R. Kann, te Parijs, Mansi te Lucca, Simkens te Antwerpen).

Lucrecia, (Musea te Weenen, van het Bargello te Florence, Galerij Colonna te Rome, Academie van Schoone Kunsten te Weenen).

PORTRETTEN

Een Mans- en Vrouwenportret, in twee luiken, gedateerd van 1520, (Uffizi, Florence).

Een Vrouwenportret, (Museum Mayer-van den Bergh, Antwerpen).

Een Mansportret, (Collectie von Kaufmann, Berlijn).

» » (Museum te Dresden).

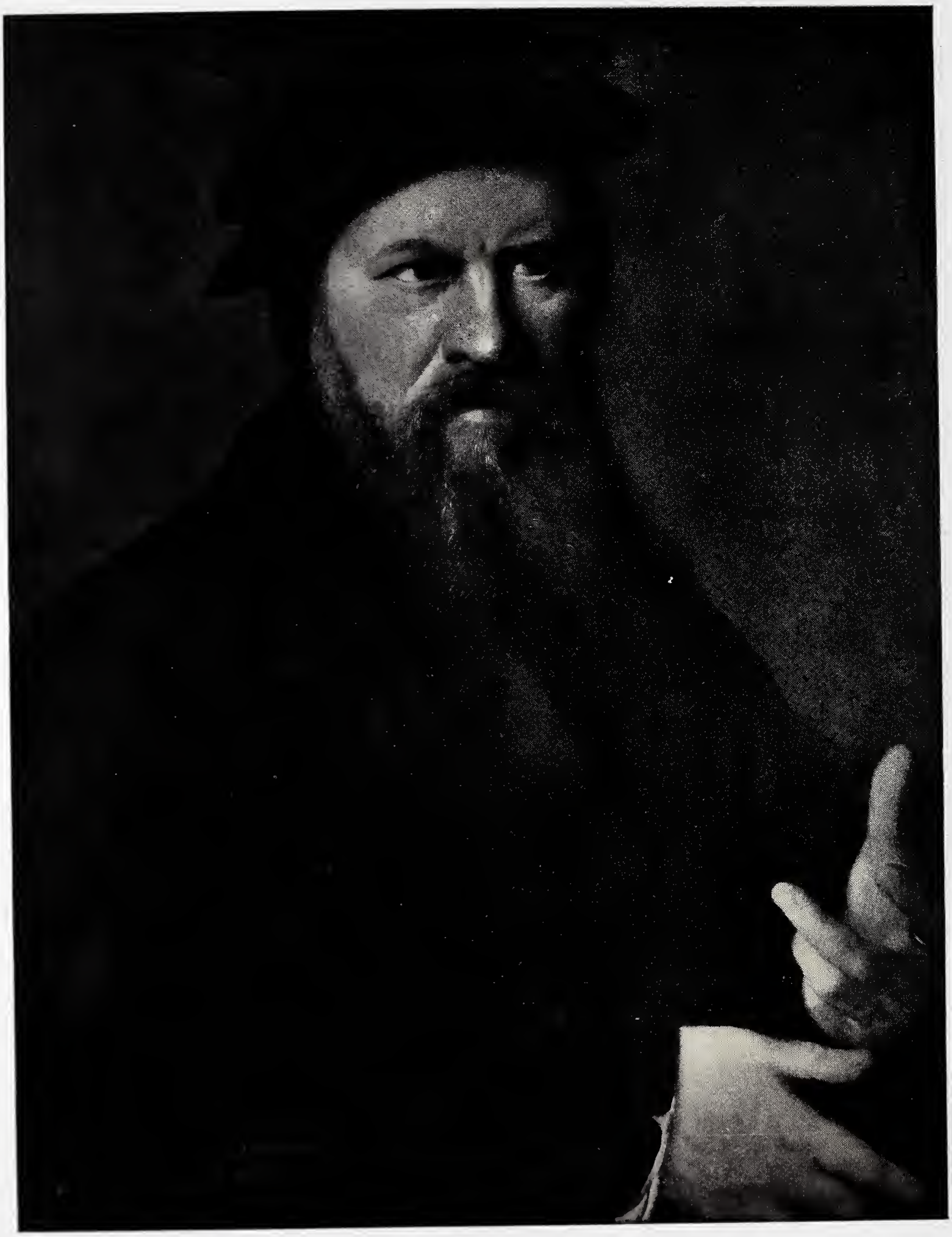
» » (Museum te Cassel).

» » (Museum van Graaf Wemyss, te Londen).

We vragen ons af of er onder de lange lijst der vele schilderijen, die aan den « Meester van den Mariadood » worden toegeschreven, wellicht niet enkele zijn, die ons aanleiding zouden kunnen geven, om tot een zekere schifting over te gaan en eens na te sporen of eenige er van, niet veeleer aan het penseel van den Zotten Joost, dan aan dat van den ouderen van Cleef, zijn toe te schrijven. Er bestaat inderdaad tusschen verscheiden dezer stukken een aanmerkelijk verschil in stijl, factuur en koloriet. Voor de eerste maal is ons dit in het Museum te Napels opgevallen, waar een triptiek, voorstellende een *Christus aan het Kruis*, tusschen twee onbekende begiftigers, naast een Drieluik met een *Aanbidding der Koningen* hangt, dat de wapenschilden draagt der Vorsten Cleef-van der Marck. Er bestaat inderdaad een soort van familiegelijkenis tusschen deze beide werken; ze zijn ongetwijfeld uit hetzelfde midden afkomstig, maar zijn ze ook van hetzelfde penseel? Tusschen het Drieluik met den *Dood van Maria*, in het Museum te Keulen, dat voor Heer Hackenay werd gemaakt en de groote *Aanbidding der Koningen*, in het Dresdener Museum, die voor de kerk van Erba werd geschilderd, bestaan nog zeer in 't oog loopende verschillen en eindelijk komt het mij voor dat er tusschen de *Rust op de Vlucht naar Egypte*, van de Musea Brussel en Munchen, en het Drieluik met de Heilige Familie te Weenen, of de *Aanbidding der Wijzen* in het Antwerpsch Museum (nº 464), noch in de keus der typen, noch in de schilderwijze, eenige de minste overeenkomst bestaat. Deze bewering wint overigens aan kracht, wanneer we ons herinneren, dat dit laatste stuk, dat eerst aan Barend van Orley gegeven werd en later als het werk van den *Meester van den dood van Maria* beschouwd is, in de Kerkeboeken der



JOOST VAN CLEEF DE OUDE, (de Meester van Maria's Dood).
DE H. FAMILIE MET BEGIFTIGERS.
(Kunsthistorisches Hofmuseum, Weenen).



JOOST VAN CLEEF DE JONGE, (de Sotte van Cleef):
EIGEN PORTRET VAN DEN SCHILDER.
(Windsor Castle).

Lieve-Vrouw te Antwerpen, vanwaar 't stuk afkomstig is, aangeduid werd als geschilderd zijnde door den Zotten van Cleef, dat wil zeggen door den Jongeren Joost. (1)

Een andere questie zou ook nog eens nader moeten worden onderzocht, namelijk die van de Iconographie der beide Joosten, van wie men de portretten meent te bezitten, beide evenzeer geheel verschillend in karakter, factuur en kleur; het eerste als portret alleen behandeld, het andere op saamgestelde voorstellingen aangebracht (Louvre en Museum te Dresden). De jonge *Verloofde*, die zich op het tweeluik in het Museum te Florence den ring aan den vinger steekt, en een ander personage, met een bloem in de hand, in de Verzameling von Kaufman te Berlijn, zoowel als de dienaar der Apostelen, die de gasten aan het Heilig Avondmaal op het benedengedeelte van het schilderij in den Louvre wijn inschenkt (N° 2738), stellen alle drie den ouderen Joost van Cleef voor, maar zijn zij ook door hem geschilderd? En moet men aan den anderen kant de mededeeling van Lampsonius als onbetwistbaar zeker aannemen, waar deze zegt dat het portret te Windsor den jongeren Joost van Cleef voorstelt ?

JOOST VAN CLEEF, DE JONGE,
bijgenaamd « de Sotte van Cleef »

Gestorven te Antwerpen, na 1554.

De eerste geschiedschrijver, die het bestaan van den « Sotten van Cleef » vermeldt, was in 1561 Guicciardini : « Gios de Clève, zegt hij, bourgeois d'Anvers, maistre très-rare pour couleurer et tant excellent en pourtraict au naturel, qu'ayant une fois le Roy François premier envoyé en ces quartiers à poste, pour ramener à sa cour, quelque bon maistre, cestuy-cy fut choisi entre autres, et conduict jusques en France, fit la pourtraicture du Roy au naturel, de la Royne et de plusieurs autres princes, avec grande louange et bons loyers ». Elf jaar later wordt hij door Lampsonius in de volgende latijnsche verzen geprezen :

> « Tusschen de kunstenaars van het vrije Nederland
> « Zal de Muze den naam van Joost niet verzwijgen,
> « Die geen gering sieraad der schilderkunst was.
> « Uwe kunst en die van uw zoon zouden u het geluk doen smaken,
> « Zoo gij, helaas, uwe geestvermogens hadt bewaard ! »

Karel van Mander beaamt den lof, die Guicciardini aan den portretschilder toezwaait en treedt vervolgens in een beschouwing over enkele

(1) *Catalogue du Musée d'Anvers*, door Van Lerius, Uitgave 1874, bl. 497.



JOOST VAN CLEEF DE JONGE, (de Sotte van Cleef):
DE H. DRIEVULDIGHEID, St. Pieter, St. Pauwel en de H. Dymphna.
Buitenluiken van het Altaarstuk van Adriaan Rockox in de St. Jacobskerk te Antwerpen.
(Met de toestemming van den Kerkraad voor de eerste maal gefotografeerd).

bijzonderheden aangaande de beteekenis van Lampsonius laatst gemelde vers.

« Nu desen Joos van Cleef was een seer constich Meester, hebbende een schoon manier van schilderen, van figueren oft beelden. Hij was een Meester, die in zijnen tijdt wel den besten coloreerder was, zijn dingen, seer aerdich rondende, en seer vleeschachtigh schilderende, niet hoogende dan met de carnatie selfs. Dan zijn overmatighe groothertigheyt en te veel latendunckenheydt hebben hem verblint en bedroghen, soo dat hij docht dat zijn dinghen



JOOST VAN CLEEF DE JONGE, (de Sotte van Cleef) :
HET LAATSTE OORDEEL.
Middengedeelte van het Altaarstuk van Adriaan Rockox, in de St. Jacobskerk te Antwerpen.
(Met de toestemming van den Kerkraad voor de eerste maal gefotografeerd).



JOOST VAN CLEEF DE JONGE, (de Sotte van Cleef) :
Ridder Adriaan Rockox met schutspatroon en met zijne drie zonen
en zijne huisvrouw Catharina Van Overhoff met patrones en met hare tien dochters.
Binnenluiken van het Altaarstuk in de St. Jacobskerk te Antwerpen.
(Met de toestemming van den Kerkraad voor de eerste maal gefotografeerd).

boven allen ander Meesters wercken in weerden mosten wesen, en met geen ghelt te vollen mochten worden betaelt : dit was wel d'oorsaeck dat hij in de dolinge zijner sinnen en cranchoofdigheyt is gecomen, ghelijck ghemeenlijck dese cranckheyt der Frenesie comt, en haer wortelt in eenen hooghmoedighen oft hooveerdighen gheest ». En hij vertelt verder dat toen hij zich ter gelegenheid van het huwelijk van Filips II met Maria Tudor (25 Juli 1554) naar

Londen had begeven, in de hoop om er door bemiddeling van Antonio Moro, eenige schilderijen aan den koning te verkoopen, hij zoo teleurgesteld was dat men het werk van andere schilders, vooral dat van Titiaan, boven het zijne stelde, dat hij er het verstand door verloor.

Ten slotte mogen we uit deze drie verschillende gegevens opmaken, dat Gios, Justus of Joost van Cleef, gezegd de Zotte van Cleef, een uitstekend Antwerpsch portretschilder, vóor 1547, het sterfjaar van Frans I, naar Parijs werd ontboden en dat hij zich in 1554, het huwelijksjaar van Marie Tudor, te Londen bevond. Verder weten we tot hiertoe aangaande zijn leven volstrekt niets.

Ik vermeld echter met groot genoegen dat mijn vriend F. Jos. van den Branden, Archivaris van Antwerpen, aan wien de geschiedenis onzer Vlaamsche Kunst reeds zoovele kostelijke vondsten te danken heeft, onlangs zeer belangrijke gegevens aangaande den Zotten Joost heeft ondekt, die hij spoedig hoopt in 't licht te geven.

Wat het werk van den schilder betreft, kennen we van hem, dank aan Wiericx, die 't gegraveerd heeft, een *Mansportret*, waarschijnlijk het conterfeitsel van den meester zelf, in twee exemplaren voorhanden, het eene bij Graaf Spencer, het andere te Windsor. Het laatste vormt de tegenhanger van een Vrouwenportret en vertoont aan de achterzijde, in oud geschrift, de woorden : *de Sotte Cleve*. Deze oorspronkelijke en volkomen onbetwistbare gegevens stellen ons in staat om aan denzelfden kunstenaar de volgende stukken toe te schrijven :

Jan Carondelet, Voorzitter van den geheimen Raad van Keizer Karel, geschilderd tusschen 1535-1538. (Verzameling Duchatel, Parijs). [1]

Portret van een onbekende, gez. « met de schoone hand », Pinakotheek te Munchen.

Mansportret (Paleis Pitti, N° 233).

» (Museum te Straatsburg).

Portret van een jongen Man, vroeger het eigendom van Rubens (thans in het Museum te Berlijn, een kopie in de Münchener Pinakotheek).

Twee Portretten (Verzameling Christ-College, Oxford).

» » (Wyndham-Collectie, Petvorth).

Aan deze lijst zouden wellicht nog toegevoegd kunnen worden: één mans-, en één vrouwenportret, die op de luiken van een triptiek zijn geschilderd, waarvan het middenpaneel is verloren gegaan en die thans in het Museum te

(1) A. J. WAUTERS : *Trois Portraits de Jean Carondelet* (*La Revue de l'Art Ancien et Moderne*. Paris, 10 Sept. 1898, p. 217).



JOOST VAN CLEEF DE JONGE, (de Sotte van Cleef):
MATER DOLOROSA.
(Museum der Uffizi, Florence).

Brussel bewaard worden, waar ze lang gegolden hebben als 't werk van Maarten de Vos (N° 504).

Zooals men ziet, werden er tot hiertoe aan den Zotten Joost enkel maar portretten toegeschreven. Ik geloof echter dat het drieluik met het *Laatste Oordeel*, in een der zijkapellen van de St.-Jacobskerk te Antwerpen eveneens van zijn hand is. Deze kapel, die oorspronkelijk aan de Heilige Dymphna en Petrus en Paulus gewijd was, werd in 1515 aan Adriaan Rockox, echtgenoot van Catharina van Overhoff afgestaan. Deze lieten er een drieluik voor schilderen, waaraan we, afgaande op den leeftijd van de op de luiken afgebeelde Begiftigers, ongeveer den datum 1535 zullen mogen geven.

Het middenpaneel stelt het *Laatste Oordeel* en de *Scheiding tusschen Boozen en Goeden* voor. Samenstelling, houdingen, kleuren en factuur, wijzen alle op Italiaansche invloeden. De buitenkant der luiken vertoont in éen enkele compositie, de *Heilige Drievuldigheid*, omgeven door de Beschermheiligen der kapel : St. Pieter met de zinnebeeldige sleutels, Paulus met het zwaard, de Heilige Dymphna geknield, wijdgedrapeerd in den breeden val van haar blauw gewaad, met haar prachtig geteekenden, zuiver gevormden blooten hals, een heel eigenaardige verleidelijke figuur. Op de binnenzij der luiken de portretten der Begiftigers, met hun dertien kinderen. Op het rechterluik : Ridder Adriaan Rockox (1460 † 1540) in wapenrusting, en van zijn heiligen schutspatroon, eveneens van top tot teen geharnast, vergezeld. Achter den vader de drie zonen : *Jan* (1510 † 1546), *Nikolaas* (1514 † 1577), en *Adriaan*, de Jongere (1525-1570), wiens zoon Nikolaas, Burgemeester van Antwerpen en de vriend van Rubens was. De vader schijnt hier 75 jaar te zijn, de zoons, respectievelijk 25, 21 en 12, wat het eens te meer waarschijnlijk maakt dat het stuk in 1535 voltooid is.

Op de tweede luik zien we Vrouwe Rockox, geboren Catherina van Overhoff, voorgesteld door haar Patrones, St.-Catharina van Alexandrië, met het embleem van haar martelaarschap, het zwaard, in de hand. Achter haar, tien dochters: *Barbara* (1501 † 1576), weduwe van Fernando Dassa; *Magdalena* (1506 † 1539), weduwe van Ridder Philip van Lannoy; *Anna* (1510 † 1535), gemalin van Ridder Antonie van Wissenkercke; *Clara* (1516 † 1560); *Cecilia* (? † 1541), vrouw van Joost van Heetveld; *Margaretha* (? † 1590), weduwe van Ridder Godfried van Wasservas; *Catharina* (? † ?); *Elisabeth* (1523-1582); *Adriana* (? † ?), gemalin van Ridder Lanceloot van Ursele, Burgemeester van Antwerpen. En eindelijk nog een tiende dochter, wiens voornaam ons onbekend gebleven is. — Barbara, de oudste, schijnt hier ongeveer 35 jaar te zijn, Adriana, de jongste, tien, wat ons weer tot 1535 terug brengt, het jaar van de uitvoering der portretten op het tweede luik.

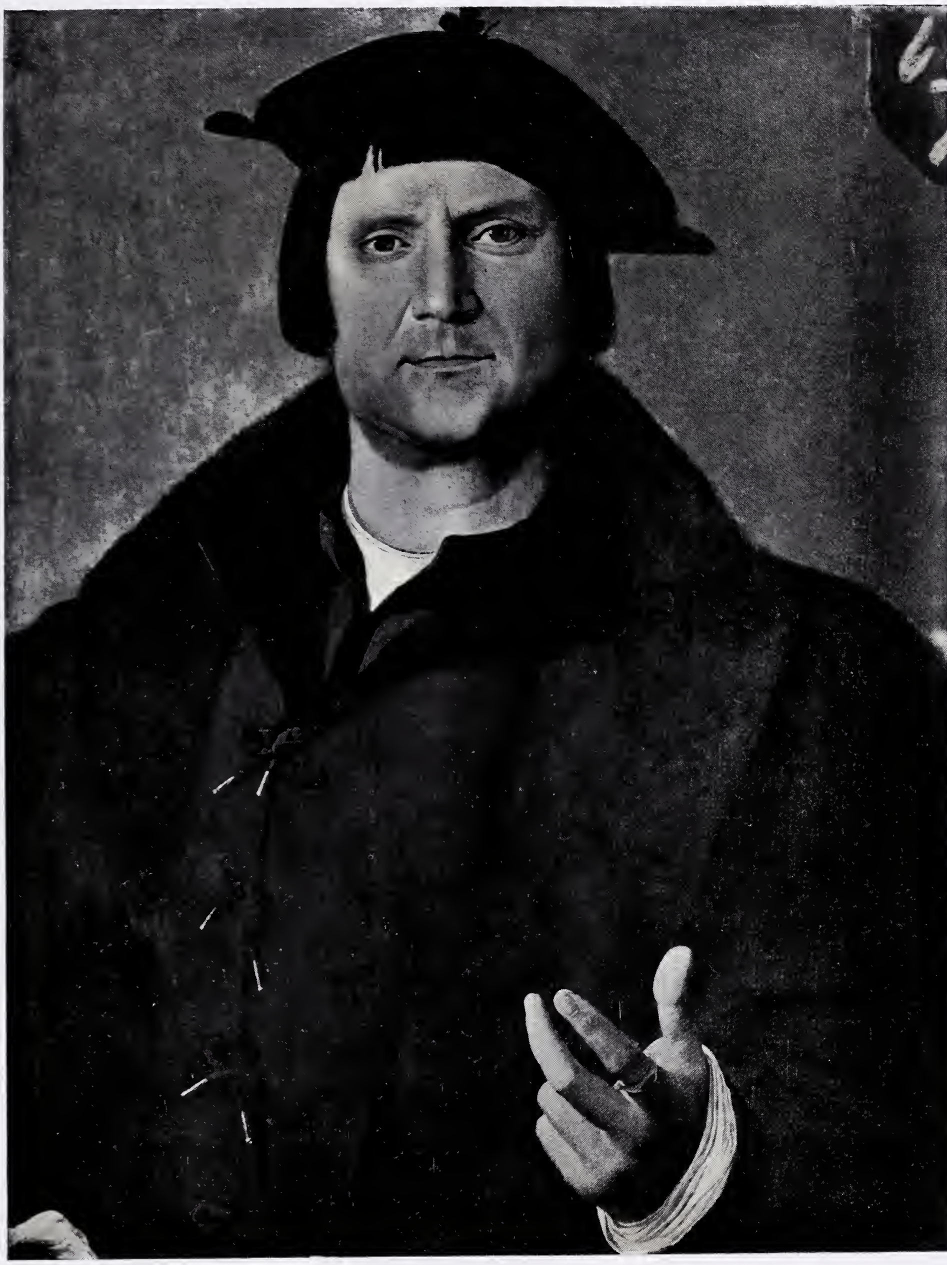
De groep dezer twaalf vrouwenfiguren vormt het merkwaardigste van het werk. De moeder, geknield op haar bidstoel, rijk gedrapeerd in haar ruim, met marterbont omzoomd gewaad, met wijde mouwen, is een figuur van groote schoonheid. Onder de dochters, alle in zwarte, met rood en goud afgezette kapmantels, zijn er eveneens verscheiden zeer schoon van houding. Het stuk zelf is heel knap ineen gezet en warm van kleur. De vleeschschaduwen zijn hier en daar wat rossig en zwaar, maar worden op enkele plaatsen heel gelukkig opgehaald door het malsche wit van de mutsen en de vierkant op de borst uitgesneden gewaden.

De rekeningen van het Bestuur der St.-Jacobskerk bewaren het zwijgen aangaande den naam van den schilder, aan wien Adriaan Rockox het drieluik besteld had. Descamps schrijft het toe aan Jan van Hemessen, waarvoor Th. van Lerius, in 1855 den naam van Barend van Orley [1] in de plaats heeft gevoegd. Geen dezer toeschrijvingen houdt ook maar tegenover het meest oppervlakkige onderzoek stand. Die van Descamps is niet te verdedigen en aan het afgelegene der kapel, waar het stuk is geplaatst, en waar het gewoonlijk door inhalige kosters aan het oog wordt onttrokken, is zeker de schaapachtige onderwerping toe te schrijven, waarmee men sedert een halve eeuw de niet minder zonderlinge attributie van van Lerius aanvaard heeft. Inderdaad bestaat er niet de minste overeenkomst, noch wat stijl, noch wat kleur, noch wat factuur, formaat of type aanbelangt, tusschen het *Laatste Oordeel* van Rockox en dat der *Aalmoezeniers* in het Antwerpsch Museum en de andere authentieke werken van van Orley, welke in de musea van Brussel, Weenen, Glasgow, den Louvre, enz. worden bewaard.

Wie is dan die schilder, naar alle waarschijnlijkheid een Antwerpenaar, geweest, aan wien Ridder Rockox, in 1535 ongeveer, het schilderij bestelde, dat bestemd was voor het altaar der familiekapel in de St.-Jacobskerk ? In 1535 was Quentin Metsijs al vijf jaar dood. Jan Metsijs, zijn zoon, sedert 1531 Meester geworden, staat niet als portretschilder bekend, evenmin als Frans Floris, die in 1516 geboren, nog nauwelijks Meester en in ieder geval nog niet uit Italië terug was. Blijven dus over de beide Joosten van Cleef. En nu vertoonen zekere portretten van den Zotten Joost, hier en daar groote overeenkomst met het Drieluik van Rockox. In de eerste uitgaaf van onzen *Catalogus van het Brusselsch Museum*, die in 1900 verschenen is (bl. 31), hebben wij het stuk al aan een van Cleef toegeschreven, zonder evenwel bepaald onderscheid te maken tusschen den ouderen en den jongeren Joost. [2]

[1] *Notice des œuvres d'art à l'église Saint Jacques, à Anvers*, bl. 159.

[2] Dank aan de welwillende tusschenkomst van den Administrateur der Koninklijke Academie van Schoone Kunsten, den heer Fernand Donnet, en de toestemming van



JOOST VAN CLEEF DE JONGE, (de Sotte van Cleef) :
MANSPORTRET, gezegd « met de schoone hand ».
(Kgl. Aeltere Pinakothek, München).

De Uffiziën te Florence catalogiseeren onder den naam van « *Cleef Juste ou Juste de Gand, vivant en 1514* », een *Mater Dolorosa,* met witten sluier, met schreiend gelaat en gevouwen handen (N° 762), waarvan in het Corsini-Museum te Rome (N° 759) een variante bestaat, en zich een derde exemplaar bij den heer Lemonnier, den pastoor van de St.-Ferdinandskerk te Parijs bevindt. Deze stukken herinneren in hun koloriet en de bijzonder verzorgde uitvoering aan de mooie H. Dymphna in de St.-Jacobskerk te Antwerpen en worden door ons toegeschreven aan den Zotten van Cleef en het loont wel de moeite om eens na te gaan hoe suggestief deze toeschrijving van den Florentijnschen Catalogus is. Het is zeker dat ze op een ouden inventaris berusten moet, die 't wenschelijk zou zijn om er eens mee te vergelijken, want de gegevens moeten zijn verdraaid : Justus of Joost van Cleef, die in 1514 leefde, heeft niets gemeens met Justus van Gent, die in 1474 het *Avondmaal*, van Urbino, schilderde. Maar het feit alleen dat de Catalogus der Uffiziën den naam van Justus van Cleef noemt, ondersteunt onze toeschrijving op geheel eigenaardige wijze.

Is nu het drieluik met de *Afdoening van het Kruis*, in het Staedelsches Institut te Frankfort a/M, een werk van den ouden Joost, zooals de Catalogus van het Museum aangeeft, of van den jongen ? De typen der Maagd, Magdalena, Nicodemus, St.-Jan, Jozef van Arimathea, wijken geheel af van die, welke de oudere Joost gewoonlijk gebruikt, terwijl de figuur van den donateur, die op zulk een eigenaardige en oorspronkelijke manier in de middencompositie is aangebracht, veel punten van overeenkomst vertoont met zekere portretten van den Zotten van Cleef, vooral met dat van den *Man met de schoone hand*, in de Pinacotheek te Munchen, en met den *Onbekende*, in het Paleis Pitti. De triptiek is in 1524 door den Raadsheer Johann Schmitgen aan een kerk te Keulen geschonken. Het zou dan in ieder geval een jeugdwerk van Joost den Zotten, misschien nog onder den invloed van den Ouden zijn.

A. J. WAUTERS.

den Kerkraad der St.-Jacobskerk, onder voorzitterschap van Senator Leclef, is het ons mogelijk hier een afbeelding te geven van het Rockoxaltaar, dat vroeger nooit gefotografeerd werd.

DE "ZEVEN DEUGDEN„ VAN JOHANNES VAN EYCK IN HET NEDERLANDSCH MUSEUM TE AMSTERDAM (Slot [1])

III. HYPOTHESE OMTRENT DE NAAMSVERANDERING DER "ZEVEN DEUGDEN„.

De volkomen zekere geschiedenis der beeldjes kan natuurlijk alleen worden vastgesteld door de vondst van nieuwe documenten. Toch kunnen we, van enkele zekere feiten uitgaand, tot de volgende hypothese komen, die m. i. even eenvoudig als waarschijnlijk is.

De natuurlijke plaats voor de *Zeven Deugden* is een grafteeken. Daarmede stemt de veronderstelling der heeren Six en Destrée overeen, namelijk dat de beeldjes oorspronkelijk voor een grafteeken bestemd waren. De afgeplatte achterzijde wijst er op, dat ze niet op een nis, maar wel op een platte wand berekend waren. We moeten ons dus een monument voorstellen van het type der tombe, opgericht in 1465 voor *Isabelle de Bourbon,* tweede echtgenoote van Karel de Stoute. ([1]) Vier der Deugden moesten waarschijnlijk de afgeplatte hoeken van het voetstuk versieren, de drie overige het midden der drie zijvlakken innemen, terwijl het vierde zijvlak waarschijnlijk een opschrift op koperen platen droeg. Voor welke persoonlijkheid kan dat grafteeken bestemd geweest zijn? De datum der statuetten, afgeleid uit den stijl en de vergelijking met gedateerd werk van van Eyck en uit de leeftijd van enkelen der voorgestelden, moet noodzakelijkerwijze gezet worden in 1433 of 1434. Wanneer we nu opmerken, dat dergelijke figuurtjes van hetzelfde materiaal, zich bevonden aan een tombe welks uitvoering jaren lang gesleept had, voor

([1]) Zie Onze Kunst, Deel XI (1907, 1e halfj.), blz. 13.

([2]) Afgebeeld in het *Théâtre Sacré du Brabant* van Baron Leroy. Vergelijk ook het artikel van den heer Destrée in de *Annales d. l. Soc. d'Archéologie de Bruxelles.* T. XIII, 1899, p. 315.



JOOST VAN CLEEF DE JONGE, (de Sotte van Cleef):
PORTRET VAN JAN CARONDELET, Voorzitter van den Geheimen Raad van Keizer Karel.
(Verzameling Duchatel, Parijs).

ze in 1454 voltooid werd, dan is het in 't geheel niet te gewaagd aan te nemen, dat de *Zeven Deugden* deel uitmaakten van een eerste ontwerp voor dezelfde tombe, d. w. z. het grafteeken van *Louis de Mâle,* laatsten graaf van Vlaanderen.

Reeds in 1374 wilde Louis de Mâle een tombe voor zich doen oprichten te Kortrijk, in de kapel van Ste-Katherina in Onze-Lieve-Vrouw. Het ontwerp werd geteekend door *Jan van Hasselt* en zou worden uitgevoerd door den beroemden beeldhouwer *André Beauneveu.* Maar het werk bleef steken en toen Louis de Mâle stierf in 1384, liet hij, bij testament, de zorg voor een tombe over aan zijn erfgenamen. Onder de regeering van Philippe le Hardi en Jean sans Peur kwam er niets tot uitvoering. Philips de Goede echter kweet zich van die vrome verplichting en liet in Rijssel een cenotaaph oprichten. Onze statuetten zouden dus behooren tot een aangevangen maar niet voltooid ontwerp voor dat monument. Het zou, in dien vorm, een strikt religieuzen, soberen indruk gemaakt hebben evenals de genoemde tombe van Isabelle de Bourbon. Wat zien we nu echter van het definitieve monument, zooals het opgericht werd in de Pieterskerk in Rijssel en zooals het staan bleef tot de Revolutie het vernielde? Dat het juist het tegengestelde karakter vertoonde. Met zijn drie liggende gestalten, met de stoet van 24 bourgondische vorsten en vorstinnen om het voetstuk, vormde het een luide demonstratie van de erfelijke rechten van Philips op Vlaanderen. De drie liggende figuren waren *Louis de Mâle*, zijn echtgenoote *Margaretha van Brabant* en hun dochter *Margaretha van Vlaanderen*, welke door haar huwelijk met Philippe le Hardi, Vlaanderen aan het Bourgondische Huis bracht. Het verschil met de grafmonumenten uit dien tijd is zoo groot, dat we hier een persoonlijken wil achter moeten zoeken. Laten we den bekwamen staatsman niet vergeten, die in Philips stak. Pleurants of Deugden zouden getuigd hebben van diepen rouw en innige vroomheid; de 24 leden van het Huis van Bourgondië om den cenotaaph van Louis de Mâle en Margaretha van Vlaanderen spraken echter luide van de rechten der dynastie. Waarschijnlijk is het aan een dergelijke overweging te danken, dat de *Deugden* niet voor het grafmonument gebruikt zijn.

Wenden we ons nu tot de groep die ik genoemd heb de *Investituur.* Het is voldoende de conclusies van mijn vorig artikel kort te herhalen. De beide beeldjes, een hertog en een keizer, vormen een afgerond geheel, zijn van Dijonschen stijl en berekend op een uitvoering in steen. Ze moeten bestemd geweest zijn voor een publieke plaats, denkelijk aan den gevel van een raadhuis, in grootere uitvoering. In den hertog herkennen we Philips de Goede; de keizer heeft minder persoonlijke trekken. Ik heb aangetoond, hoe, met de meeste waarschijnlijkheid, deze groep oorspronkelijk bedoeld was,

om in Amsterdam geplaatst te worden, na 1433. Volgens den stijl zouden we de beeldjes liever nog vroeger dan later plaatsen. Dat we Philips in hertogelijke dracht zien en niet als graaf, kan gemakkelijk verklaard worden uit zijn politiek van centralisatie. Hij hield ervan, overal Hertog te zijn, niet graaf hier en markies daar. Zooals Karel de Stoute later naar het koningschap streefde, zoo zocht Philips waarschijnlijk de hertogelijke waardigheid over de gezamelijke gewesten. De keizer, in wien we Sigismund moeten zien, kon hem dien titel verleenen.

Later hoop ik uitvoeriger op deze groep terug te komen, die voor het oogenblik alleen belang heeft in verband met de *Zeven Deugden*. De hoofdzaak is op te merken dat de *Investituur* in hetzelfde materiaal en hetzelfde formaat werd uitgevoerd als de Deugden, en dat dit natuurlijk geschiedde om ze bij die groep te voegen. Daardoor verloren noodzakelijker wijze zoowel de *Zeven Deugden* als de *Investituur* hun beteekenis. Wat moesten nu die vier mannelijke en vijf vrouwelijke figuurtjes voorstellen en welke was hun bestemming?

We zijn nu genaderd tot de tiende overblijvende statuette, die in vele opzichten merkwaardig is. Wat stijl betreft, is zij ongetwijfeld de laatste, evenals de Investituur de beide vroegste beeldjes bevat. Is het noodig op te merken, dat zij bij de negen andere gevoegd werd, om het geheel aan te vullen, tot vijf mannen en vijf vrouwen? De groep was dus bestemd om geplaatst te worden in een architectonisch geheel en de vijfde mannelijke figuur werd er aan toegevoegd terwille der symmetrie.

De minderwaardigheid dezer statuette springt onmiddellijk in 't oog. Zij schijnt bijna een onhandige imitatie in spiegelbeeld van de *Misericordia*, met verkorting der lange houppelande. De plombe, kunstelooze stand der beenen valt op, naast de zoo heel bizondere en bijna gezochte pose der *Diligentia* en *Misericordia*. Welk een onzekerheid in de verhoudingen, vergeleken bij de *Diligentia*. In de grof versierde gordel, de gekartelde lamfer van het hoofddeksel en andere details schuilt een gebrek aan soberheid, aan strakheid, die opvalt bij vergelijking met de overige statuetten. Het figuurtje is ook weinig als beeld gedacht, de vormen bevinden zich als in een plat vlak. Naast de overige beeldjes, zoo zuiver van verhoudingen, naast de gracieuse *Diligentia*, valt niet alleen de plompheid, maar ook de volslagen afwezigheid van inhoud, het gebrek aan expressie der tiende statuette op. Aan wien moeten we het auteurschap van deze laatste toeschrijven?

De eerste gedachte die opkomt is om den bronsgieter, die de aanvullende statuette moest leveren, voor dit model aansprakelijk te stellen. Laat ik nog eens op den voorgrond plaatsen, dat alle statuetten door denzelfden bronsgieter gegoten zijn en dat het ciseleeren door een zelfde hand is geschied.

Met bijna volkomen zekerheid kunnen we Jacques de Gérines van Brussel als den bronsgieter aanwijzen, dezelfde die later dergelijke statuetten leverde



SCHOOL VAN DIJON : De Investituur.
(Hertog Philips en Keizer Sigismund).

voor de tombe van Louis de Mâle in Rijssel. Wat ligt meer voor de hand dan te veronderstellen dat men zich voor de benoodigde aanvullingsstatuette tot den bronsgieter wendde en dat die er een fabriceerde in den trant der overigen? Daardoor zou de slechte stijl voldoende verklaard zijn.

Toch bestaat er een ernstige tegenwerping. Toen ik, in mijn eerste artikel, om stijlkritische redenen verklaarde, dat Jacques de Gérines onmogelijk de *ontwerper* kon zijn van de *Investituur* en van de *Zeven Deugden* tevens, was het mij nog onbekend dat de heer Destrée, langs een geheel anderen weg tot een dergelijke conclusie gekomen was, namelijk dat we in

Jacques de Gérines uitsluitend den bronsgieter moeten zien. De heer Destrée toch merkte op, dat de Gérines wel als « coperslaghere » genoemd wordt, maar nooit als imagier of sculpteur. Derhalve staan we bij de tiende statuette weer voor dezelfde kwestie : we moeten den « auctor intellectualis » zoeken.



ROGIER VAN DER WEYDEN (?) : Aanvullings-statuette.

Nemen we de plaats in aanmerking waar de Gérines woonde, d. w. z. Brussel, en de tijd van onstaan der tiende statuette, d. w. z. in geen geval vóór 1434, dan dringt zich vanzelf de naam van Rogier van der Weyden naar voren, die zich tusschen 1432 en 1436 in Brussel vestigde. Natuurlijk zijn we eenigszins huiverig om aan een zoo groot kunstenaar als Rogier een tamelijk minderwaardig werk toe te schrijven. Een vergelijking echter met een dergelijk figuurtje op een in Rogier's atelier ontstaan schilderij maakt die toeschrijving minder gewaagd. Het is de zoogenaamde *St. Bavo* op een der binnenvleugels van het bekende drieluik in Brussel. De heilige staat er in het kostuum der xve eeuw, een valk op de hand en een met hermelijn gevoerden mantel over zijn rijk jagerskostuum. We merken hier dezelfde bizonderheden op : onzekere verhoudingen, geheel denzelfden plompen, wijdbeenschen stand. Nemen we daarbij nu nog in aanmerking dat Rogier van der Weyden en Jacques de Gérines ook samenwerkten voor een grafteeken in Brussel, dan krijgt de veronderstelling dat Rogier het model der tiende statuette geleverd heeft, een hoogen graad van waarschijnlijkheid.

Voor we onze hypothese ten einde brengen, moeten we nog even stilstaan bij het grafmonument in Rijssel, waarvan, volgens de gravures van Montfaucon en Millin, de statuetten zulk een merkwaardige overeenkomst vertoonden met onze tien beeldjes.

Uit de rekeningen blijkt, dat in 1458 drie personen aan een dergelijke

tombe in Brussel samengewerkt hebben, *Jacques de Gérines*, *Jean Delamer*, sculpteur, en *Rogier van der Weyden*, schilder. (¹)

Jacques de Gérines, uit een bronsgietersgeslacht gesproten, schijnt in zijn vaderstad Brussel een geachte persoonlijkheid geweest te zijn. Dat steeds de naam van den bronsgieter genoemd wordt en zelden dien van den ontwerper, kan zijn oorzaak er in hebben dat men wellicht direct met den bronsgieter contracteerde, welke dan zelf onderhandelde met een ontwerper. De hooge som, die de Gérines voor zijn werk aan de Rijsselsche tombe ontving (2000 gouden kronen) schijnt er op te duiden, dat hij tevens het materiaal geleverd had.



JOHANNES VAN EYCK : Diligentia.

In *Jean Delamer* moeten we denkelijk de ciseleur der afgeleverde bronzen zien. Hoe anders te verklaren : « ....pour avoir réparé les images fournies par Jacques de Gérines ». Réparer kan hier niet anders dan ciseleeren beteekenen. Hoe zouden anders, onmiddellijk na de aflevering, de beeldjes reeds beschadigd kunnen zijn? En waarom repareerde de Gérines ze zelf niet?

Rogier van der Weyden beschilderde de dus afgewerkte statuetten. Zou hij ze ook ontworpen hebben? En wellicht eveneens de statuetten in Rijssel? (Ik laat nu de drie groote, liggende figuren geheel buiten beschouwing en beperk mij uitsluitend tot de 24 Bourgondische vorsten en vorstinnen). Alle waarschijnlijkheid is er voor. De heer Destrée opperde die veronderstelling reeds. Wanneer we nu de gravures van Millin aandachtig beschouwen, bemerken we juist dezelfde feilen als we ontdekten in de tiende statuette. Het gaat niet aan, al het gebrek aan soberheid, de afwezigheid van stijl, de linksheid

(¹) Cf. Alex. Pinchart. *Jacques de Gérines, Bull. des comm. royales d'art et d'arch* T. V, p. 131

Men vergelijke bij het voorgaande : Louis Maeterlinck *Roger van der Weyden, Sculpteur*. Gaz. des Beaux-Arts, 1901.

der houdingen te wijten alleen aan den graveur. De gravures van Millin zijn trouwens te controleeren door die van Montfaucon. Het is zeer duidelijk dat deze statuetten van dezelfde kwaliteit waren als het supplementaire beeldje in Amsterdam, hetgeen ons een weinig troost over het verdwijnen van het colossale grafteeken. Nu wordt ook duidelijk waarom enkele van de Amsterdamsche beeldjes overeenkomst vertoonen met de statuetten zooals ze in Rijssel te zien waren. Voor den ontwerper, d. w. z. hoogst waarschijnlijk Rogier van der Weyden, moet het een zeer lastige opdracht geweest zijn, een serie van 24 statuetten te scheppen en de houdingen en kleeding te varieeren. Gretig moet hij gebruik gemaakt hebben van de modellen, die zich denkelijk nog bij de Gérines bevonden. Maar wat is hun stijl verwaterd en het karakteristieke weggewerkt! Is het niet eigenaardig en bevestigt het niet onze hypothese, dat juist de tiende statuette de minste verandering vertoont? We kunnen hieraan nog een opmerking vastknoopen, welke a priori reeds te maken was, namelijk dat het meerendeel der 24 vorsten en vorstinnen fantasie-portretten waren, welke eerst door de aanhechting van het wapenschild tot onderscheiden persoonlijkheden gestempeld werden. Daarmee vervallen tevens de tot dusver aangenomen identificaties der tien statuetten, welke toch reeds, om velerlei redenen, onhoudbaar waren.



Atelier van Rogier van der Weyden,
St. Bavo;
figuur uit het Sforza-triptiek,
in het Brusselsch Museum.

Wat hebben die tien beeldjes nu voorgesteld en waar hebben ze gestaan? Evenals voor het prachtvertoon der Rijsselsche tombe, kan de politiek van Philips ons aan een verklaring helpen. Het oogmerk van het monument voor Louis de Mâle ligt open en bloot. Het opschrift liet trouwens al geen twijfel over: Hoc monumentum maiorum avorum memoriæ erigi curavit excellentissimus ac potentissimus.... Philippus. Later diende de reeds genoemde tombe in Brussel dezelfde politiek.

Wanneer we nu aan den datum der tien statuetten denken, d. w. z. onge-

veer 1434, en hierbij voegen, dat Philip in 1433 de grafelijke rechten en titels van Holland verkreeg en dat, volgens de traditie, de beeldjes het oude Amsterdamsche Raadhuis versierd hebben, dan wordt het waarschijnlijk dat ze dezelfde politieke rol te vervullen hadden in Amsterdam, als de statuetten der grafteekens in Rijssel en Brussel.

Naar analogie met de beeldjes in Rijssel komt natuurlijk de veronderstelling op, dat de voorgestelde persoonlijkheden verwanten van Philips zijn en wel juist diegene, welke hem verbonden aan het Hollandsche Gravenhuis. De heer Destrée noemde dat een « demonstratio ad oculos » van de rechten van den nieuwen graaf. Daar Philips tweemaal onder de statuetten voorkomt, weten we niet nauwkeurig, welke der beide figuurtjes als zoodanig gegolden heeft. Waarschijnlijk droeg de *Misericordia* dien naam, omdat daar de gelijkenis scherper is en omdat dat beeldje ook later zoo geheeten werd.



Phot. Gebrs. van Rijkom Amsterdam.

JOHANNES VAN EYCK : Misericordia.

Hoe aannemelijk de veronderstelling ook lijkt, dat Philips door zijn verwanten omgeven is, er zijn toch enkele bezwaren tegen in te brengen. Eerstens, de tegenwoordigheid van het figuurtje dat een keizer voorstelt. Een keizer komt niet voor onder de personages in Rijssel. Wanneer Philips echter zoo'n aanzienlijk persoon tot zijn verwanten had gerekend, dan zou de beeltenis zeker niet zijn weggelaten aan het monument in Ryssel. In de tweede plaats de zoo verschillende kostuums der *Zeven Deugden.*

De laatste overweging brengt ons op het juiste spoor De vrijheden in 't kostuum waren niet alleen verklaarbaar en geoorloofd, maar zelfs gewenscht, wanneer het *historische* persoonlijkheden gold. De « demonstratio ad oculos » was nog veel duidelijker en directer, wanneer Philips zich voorstelde als de natuurlijke opvolger der vroegere graven en gravinnen en als zoodanig plaats in de rij nam. Daarmede zijn we weer aangeland bij wat de oude traditie beweerde, namelijk dat de tien statuetten voorstelden de graven en gravinnen van Holland. Nu wij eenmaal weten dat de benamingen niets met de statuetten gemeen hadden dan wellicht alleen het wapenschildje aan de voetstukken gehecht, nu laten ons ook verdere identificaties onverschillig, ofschoon het niet moeilijk zou zijn passende namen te vinden voor den keizer en den hertog. De hoofdzaak is dat we weten hoe er achter die gravenbeeldjes heel wat anders schuilt dan algemeen vermoed werd.

Vatten we nu tot besluit deze wijdloopige hypothese samen in een absoluten vorm, dan krijgen we het volgende :

« Tegen 1433 vat Philips het plan op, eindelijk het grafteeken op te richten voor Louis de Mâle. Een eerste ontwerp wordt gedeeltelijk uitgevoerd; de *Zeven Deugden*, die de plaats der pleurants zullen innemen, worden ontworpen door *Jan van Eyck* en in brons gegoten door *Jacques de Gérines.* Dan volgen de politieke gebeurtenissen van 1433. Philips vindt het geschikt, zich te laten gelden « ad oculos » in Amsterdam. Tevens besluit hij de eenvoudige tombe te veranderen in een monument voor zijn dynastie. De *Zeven Deugden* worden benuttigd voor de demonstratie in Amsterdam. Vermengd met drie andere statuetten van verschillenden oorsprong, maar door den zelfden bronsgieter gegoten, worden ze, omgedoopt in graven en gravinnen van Holland, aangebracht ter versiering van het Raadhuis in Amsterdam. »

Onderdeelen dezer hypothese kunnen gewijzigd worden door nieuwe document-vondsten. Haar algemeene inhoud echter dringt zich onverbiddelijk op, daar ze afgeleid is uit onverwerpelijke gegevens der stijlcritiek.

Het belangrijkste is op deze wijze de groep der *Zeven Deugden*, ook in haren oorsprong, nog eens duidelijk geïsoleerd te hebben. De *Zeven Deugden* vormen verreweg het voornaamste bestanddeel der tien beeldjes, reeds door den nieuwen kijk dien zij geven op de persoonlijkheid van Johannes van

Eyck, in verband met de mystiek van zijn tijd. We willen hier nog een korte beschouwing aan wijden.

IV. DE MYSTIEK VAN JOHANNES VAN EYCK.

Met de weelde en het buitensporige prachtvertoon aan het Bourgondische Hof vormt de geest van waarlijk oprechte vroomheid die er heerschte, een vreemde tegenstelling. De heer *Kleinclausz*, in zijn fraaie monografie over Claus Sluter, somt een lange reeks voorbeelden op, waaruit die vrome gezindheid blijkt. Jean sans Peur droeg bij tot de doopsonkosten voor bekeerde ongeloovigen. Philips, die geregeld vastte, liet enkele malen de kerk en de heilige kapel in Jeruzalem op zijn kosten herstellen. Een kruistocht te ondernemen was zijn oprecht verlangen, evenals dat van Karel den Stoute; en zonder de ongunstige politieke toestand ware het plan wellicht ten uitvoer gekomen. Men zou er nog allerlei aan toe kunnen voegen. Een zoo belangrijke instelling als het *Gulden Vlies* had niet alleen het publieke welzijn ten doel, maar ook de verdediging van het ware katholieke geloof.

We kunnen verwachten die stemming van het hof in het werk van den hofkunstenaar terug te vinden. En toch, zoo dikwijls we ook van het realisme, van de onverbiddelijke werkelijkheidsliefde van van Eyck hooren reppen, zijn mysticisme wordt maar hoogst zelden besproken, of liever, het wordt stilzwijgend ontkend.

De symboliek, die overal in zijn composities te vinden is, had reeds op een ander spoor moeten brengen. Wie herinnert zich niet, van de *Madonna van der Paele*, het beeldhouwwerk, dat zoo kunstig de knoppen van Maria's troon versiert. Het is *Caïn die Abel doodt* en *Simson die den leeuw overwint*, als symbolen voor de *Zondenval* en de *Verlossing*. Hoe dikwijls merken we op, hetzij geborduurd in Maria's troonhemel of als dinanderie tot sieraad van den troon, de Leeuw van Juda. Op het altaartje in Dresden getuigt van het *Offer op Golgotha* de Pelikaan die zich in de borst pikt, van de *Opstanding* de Phœnix te midden der vlammen.

Ook uit zijn profane paneelen spreekt zijn neiging tot symboliek. Zijn geportretteerden toonen soms een ring, soms anjelieren, hetgeen zijn beduiding heeft. Wat wil het brandende kaarsje zeggen op het schilderij van Arnolfini in Londen? Van Mander hield het hondje op het zelfde schilderij voor een symbool der Trouw.

De tegenwerping die mij gemaakt werd omtrent de *Zeven Deugden*, dat we in van Eyck's kunst noch symboliek, noch mystiek hebben te zoeken, strookt dus niet met de feiten. Een ongerijmde opmerking trouwens, waar het den kunstenaar geldt die geroepen was het Gentsche Retabel

te voltooien, welks voornaamste paneel het hoogste katholieke mysterie aanschouwelijk maakt, de transsubstantiatie. Men heeft zoo onophoudelijk al de uiterlijkheden van Jan's kunst bewonderd, dat men bijna uitsluitend den verkapten genre-schilder in hem is gaan zien. Van dat genre-schilderen moeten dan vooral twee van zijn latere werken getuigenis afleggen : de *Heilige Barbara* van 1437 en de *Madonna bij de fontein* van 1439, beide in 't Museum in Antwerpen.

Over het eerste schilderijtje heb ik reeds gesproken. De geheele opvatting is verbijsterend nieuw. Natuurlijk heeft de uitbeelding van al die bedrijvigheid op den achtergrond de tijdgenooten geboeid; men denke aan de Babylonische Torenbouw, een dergelijk gegeven dat tot aan de zeventiende eeuw toe in trek zou blijven. Maar dat is niet alles. Is de tegenstelling der zoo ongestoord in haar boek bladerende heilige met al die rustelooze arbeid achter haar, niet opvallend? Wanneer we nu in aanmerking nemen dat de wijze Barbara reeds de contemplatieve zijde van het leven belichaamt en dat de *Vita Contemplativa* werd afgebeeld als een vrouw die in een boek leest, dan wordt het duidelijk dat we een voorstelling der *Vita Activa* en *Contemplativa* voor ons hebben, en wel de schoonste en fijnste die bestaat. Emile Mâle, in zijn reeds genoemd werk, wijst op het verband dat er bestaat tusschen het voorstellen der *Deugden* en dat der *Vita Activa* en *Contemplativa*. Aan het noorderportaal der kathedraal van Chartres verbeelden, volgens den heer Mâle, twaalf figuurtjes die dubbele opvatting van het menschelijk leven. Zes vrouwen zijn er voorgesteld in bedrijvigen arbeid, de een wascht de wol, de ander kamt ze uit; het vlas wordt door een derde gebraakt en door de volgende gehekeld; de vijfde spint en de laatste windt den draad in strengen op. Wat herinnert die werkzaamheid aan de verschillende bedrijven, welke van Eyck om den toren groept. De zes overige figuurtjes zijn biddend of mediteerend voorgesteld of verdiept in een boek. Men verwondere zich niet dat die begrippen zoo'n lang bestaan voeren. Ook de xvi^e^ eeuw beeldde ze nog af in de personen van *Rachel* en *Lea* of *Martha* en *Maria*. Zelfs Michel Angelo kon er zich niet van losmaken. Later hoop ik gelegenheid te hebben op de *Heilige Barbara* terug te komen, ook in verband met de litteratuur van dien tijd.

Genre-achtig en ongewoon op het eerste gezicht lijkt ook de *Madonna bij de Fontein*. Zoo onverwacht is de geheele opvatting van dit paneeltje, dat men ter verklaring naar vreemde voorbeelden heeft gezocht. Een miniatuur in het Breviarium Grimani, die de Emblemen van Maria voorstelt, geeft ons de sleutel van dit afwijkend schilderijtje. Al de vergelijkingen waarmede Maria in de liederen der Kerk betiteld wordt, zijn in een landschap vereenigd en ten overvloede nog met bijschriften voorzien. Zoo merken we op o. a. de Hortus Conclusus, waarin de Plantatio Rosæ en de Fons Hortorum met vier

waterstralen. Er kan niet de minste twijfel overblijven of van Eyck's paneeltje bevat dezelfde symboliek. Maar hoeveel levendiger is zijn opvatting dan die van zijn dorre navolgers! Hij plaatst de Madonna zelve in haar Hortus Conclusus, bij de klaterende fontein en de geurende rozen. Om haar voeten ontluiken madeliefjes, lelietjes der dalen en viooltjes; tusschen de rozen schuilt de zwaardlelie. Is het noodig op te merken, dat die bloemen, die niet in dezelfde maand bloeien, slechts daar zijn om de deugden van Maria te vieren? [1] Ze roepen in het geheugen de teerste metaphoren uit het antiphonarium. Evenzoo de rozenkrans die het Kind spelenderwijze houdt en de engelen achter haar die ons doen denken aan de « regina angelorum ». Niet alleen komt dit late werk van van Eyck letterlijk overeen met enkele der schoonste passages van St. Bernard, maar ook dezelfde geest spreekt er uit van zoete en tevens frissche mystiek.

Er steekt niets in deze compositie wat ons kan noodzaken, Keulsche invloeden te veronderstellen. De engelen, die het eeretapijt achter Maria houden — bij van Eyck neemt dat de plaats der aureool in — doen aan de engelen denken die de aureool achter Maria's hoofd dragen in de sculptuur van dien tijd en ook aan den engel van de *Madonna Rolin*, die een kroon torst.

De vele herhalingen getuigen van den indruk die deze voorstelling maakte. Nog *Quinten Matsijs* bracht, bij zijn prachtige *Madonna* in Berlijn, de *Fons Hortorum* en de *Hortus Conclusus* in den achtergrond aan. *Rogier's Madonna met Heiligen* staat bizonder duidelijk onder den invloed van van Eyck's nieuwe opvatting. Bij *van der Weyden* en zijn omgeving komt de symbolieke richting duidelijk en herhaaldelijk uit; maar van Eyck's onbevangenheid ontbreekt er aan; men denke aan de *Zeven Sacramenten* in Antwerpen.

Het ongewone in de *Madonna bij de Fontein* en in de *Zeven Deugden* is dan ook niet de symboliek — in de eeuw der mysterie-spelen kan dat niet verwonderen — maar wel de wijze waarop hier oude begrippen tot een geheel nieuwe uiting gebracht zijn: het nieuwe leven waarmee van Eyck die oude voorstellingen bezield heeft. En nu mogen we ook van zijn realisme spreken.

[1] R. de Gourmont (*le Latin Mystique*, pag. 144) citeert het volgende korte gebed:

O Rose très odoriférante
Et vrai lys de virginité,
Violette très florissante,
Marguerite d'humilité,
Marjolaine de pureté,
Romarin flairant comme balme,
Par ta grant clémence et pitié,
Ayez pitié de ma povre âme.

Van Eyck bleef niet staan bij een dorre aanduiding van wat hij te zeggen had. De bloemen die in Maria's besloten hof bloeien zijn vooral niet minder schoon om de wijze waarop ze weergegeven zijn, dan om haar symboliek. In de wriemelende arbeiders om Barbara's toren steekt een even frissche verbeeldingskracht als een scherpe observatie der werkelijkheid. Zijn realisme hielp hem om aan oude gegevens nieuw leven in te blazen. Wat hebben de groote meesters, Rembrandt vooral, anders gedaan? Daaraan hebben de *Zeven Deugden* het ook te danken, geen bloedelooze abstracties te zijn, maar levende menschen in elk van wie één eigenschap groot geworden is. Dat Jan's realisme niet alleen scherp is, maar ook fijn en doordringend, we wisten het reeds uit zijn portretten, die zoo'n uitnemend psycholoog verraden. Spreekt dit ook niet uit de keuze der personen die voor de *Zeven Deugden* geposeerd hebben? Dat juist Arnolfini als *Diligentia* werd afgebeeld, kan ons, naar wat we van hem weten, niet verwonderen. Er wordt gewag gemaakt van de groote aalmoezen die Philips aan de armen gaf; de gedachte hem in 't karakter der *Misericordia* af te beelden, kon dus voor de hand liggen. Ook moeten we niet vergeten dat *Largitas* (Largesse) met *Misericordia* in nauw verband staat en dat van Eyck deze hertogelijke eigenschap herhaaldelijk op prijs heeft kunnen stellen.

Psychologisch zijn de *Patientia* en vooral de *Humilitas* de schoonste der zeven. Een subtieler realisme en van doordringender aard dan in dit laatste figuurtje is nooit tot uiting gebracht.

De keuze der Deugden — in tegenstelling bijvoorbeeld met de Deugden van *Andrea Pisano* op de beroemde deur van het Baptisterium in Florence, juist een eeuw vroeger ontstaan — werpt een helder licht op het gemoed van Johannes. Nauw blijkt hij verwant met zijn grooten tijdgenoot *Thomas a Kempis*. Van diens boekje gaat geheel denzelfden geest uit; ook daar vinden we de *Patientia* en vooral de *Humilitas* voortdurend en met nadruk naar voren geschoven.

Hoewel weinig in de litteratuur genoemd en ondanks hun tot dusver onbekenden oorsprong, zijn de Amsterdamsche beeldjes toch merkwaardig populair. Men treft ze veelvuldig in afgietsels aan bij menschen van smaak niet alleen, maar vooral op de ateliers van schilders. Het is de *Humilitas* die verreweg de voorkeur geniet. En dit is geen gunst van gisteren. Zooals de heer Jan Veth eenigen tijd geleden opmerkte in « Onze Kunst », reeds *Rembrandt* werd getroffen door de aandoenlijke eigenschappen van de *Humilitas*. En waarlijk, er is geen grooter lof te bedenken voor deze simpele statuette, dan de opmerking dat ze het voorbeeld was voor de zoo wonderlijk ontroerende *Asnath*, op Jacob's Zegen, in het Casselsche Museum.

F. Schmidt-Degener.



HOUTSNIJWERK NAAR ONTWERP VAN A. W. KORT.

TOEGEPASTE KUNST IN GRONINGEN

Bij eenige reproducties van foto's naar wat door sommige, in Groningen werkende, sierkunstenaars werd gemaakt — ontworpen -- voeg ik gaarne een weinig inlichting en een paar opmerkingen. Dubbel gaarne omdat zoo gemakkelijk over het hoofd gezien wordt, hoe ook hier het goede en eerlijke bedoelen van onze Nederlandsche kunstnijveraars een weerklank gevonden heeft, hoe ook hier met goeden wille en stevige kracht wordt gearbeid in vaste richting. De heeren Anton J. Sanders, A. W. Kort en F. H. Bach, van wier werk hier nota zal worden genomen, zijn overtuigden en hebben de daaruit-voortkomende liefde. Die liefde konden ze door hunne gaven en ernstige studiën gesteund, laten inwerken op wat ze maakten. Elk zocht op eigen terrein, in verband met beroep en aanleg. De heer Sanders is architect, de heeren Bach en Kort zijn sierkunstenaars, elk echter op andere manier. Ze kwamen dan ook niet tot eenzelfde resultaat en 't gaat dan ook slecht om ze als een driemanschap bij elkaar te noemen.

Van het werk der heeren Sanders en Kort is, stel ik mij voor, heel wat bekend geraakt. De vele tentoonstellingen waarop de firma Huizinga, de meubelfabrikant alhier, zijn produkten liet zien omvatten in hoofdzaak werk van beide heeren. De heer Kort, die vast aan de fabriek „ Nederland " van bedoelde firma verbonden is, heeft uiteraard een belangrijk aandeel in alles wat die fabriek exposeert. Van het decoratieve werk van den heer Bach, dat hij in grooten kring heel weinig liet zien, zal men buiten de omgeving, waarin hij werkt wel niet veel weten. Ook zijne werkwijze en de aard van wat hij doet (veelal in kerkelijke richting) maken eene aparte beschouwing noodig.

De prestaties van beide anderen zijn nader aan elkaar verwant; meer-

malen werkten Sanders en Kort aan één interieur. Het getimmerte was dan van den eerste en de versierde stoffen, de gordijnen, 't batikwerk waren van den laatste; wederzijds was dan met wat de andere ontwierp rekening te houden. In latere tijd maakte de heer Kort uitstapjes naar een ruimer veld van arbeid, hij bepaalde zich niet tot versierende dingen maar kwam er ook toe meubels te ontwerpen. Opvallend is het, dat hij ook hierin versierder gebleven is. De afbeeldingen van zijn werk laten dit duidelijk zien. Bij veel hoofdzakelijke overeenstemming in opvatting is Sanders' werk steeds gebleven een uitvloeisel van de bouwkunde, daarmede in nauw verband. Sanders denkt om zoo te zeggen constructiegewijs, heeft een liefde voor de sterkte van constructie. Kort houdt van 't mooie van versiering, denkt zich bij het ontwerpen al terstond het versierde voorwerp, ziet reeds voor zich de versieringen. Ik wil hiermede niet zeggen, dat bij de eene constructie of bij de andere versiering als bijzakelijk beschouwd wordt — alleen bedoel ik de nadruk te leggen op het verschil in beider uitgangspunt.



ANT. J. SANDERS: INGANG VILLA TE VEENDAM.

Om nu naast hen den heer Bach een plaats te geven, merk ik op dat ook hij niet eenzijdig bij het enkele versieren is blijven staan en dat hij niet geschroomd heeft bij tijd en wijle zijn gewoon terrein te verlaten.

Behalve zijne studien in verband met zijne betrekking tot de Academie Minerva, waar hij de lessen voor vlakversiering leidt, welke studiën bepaaldelijk een stempel op zijn werk hebben gedrukt zooals ook hij wederkeerig van sterken invloed is op de ornament-opvatting aan bedoelde inrichting van onderwijs, heeft de heer Bach vrij wat meer doorgemaakt. Ook nog buiten zijn zoeken als vrije kunstenaar, waardoor sommige zeer verdienstelijke schilderijen ontstonden, kwam hij er toe plannen te maken voor onderwerpen

die de bouwkunst raken, en waarvan uitblinkt het in een prijsvraag bekroonde Schaepmann-monument èn als conceptie èn als degelijke studie van bouwkundige samenstelling.

In deze korte aanduiding gaf ik terloops aan: de betrekking van bedoelde heeren tot de versieringskunst vóór ik hun werk ga bespreken, omdat naar ik meen daarin eene verklaring te vinden is voor de wijze waarop dat werk ontstaat en voor de wijze waarop ik hen ter sprake breng.



ANT. J. SANDERS, BOUWMEESTER, TE GRONINGEN.

De heer Sanders bouwde in de stad en de ommelanden verscheiden huizen, die in gunstigen zin bij hunne omgeving afsteken. Ze vallen niet op door abnormale buitensporigheden in vorm en kleur, maar zien er zoo bedaard mogelijk uit en bijna zou ik er toe komen, ze een weinig te bedaard te vinden, wanneer ik niet van te voren wist te moeten toegeven, dat het geval er noodzakelijk toe leidde. Rekening dient gehouden te worden met de omgeving. Niet genoeg kan de heerschende opinie, alsof het buitensporige in de bedoeling der nieuwere zoekers zou liggen, bestreden worden. Degelijke werkers komen er dan toe bang te worden, dingen toe te passen, die zoo gemakkelijk extravagances lijken. De vele gewrochten onder invloed van „ de nieuwe stijl " ook hier neergeplakt tusschen de van oudsher zoo geliefde timmermans-architectuur zijn immers slechts in staat om achting aan te kweeken voor wat zij vervingen, en te betreuren wat werd gesloopt om hun een plaats te geven. Zoo is dan bij den heer Sanders de bedaardheid in zijn werk een der kenmerken van zijne fundamenteele degelijkheid. Ik acht het

niet op mijn weg gelegen hier over zijne bouwkunstige werkzaamheden uit te weiden — maar 't schijnt mij noodig op dat kenmerkend bedaarde te wijzen daar er eene verklaring in ligt voor zijn interieur-werk, waarbij ook de rustige kalmte opvalt.



VILLA TE VEENDAM, MEUBEL-ONTWERP ANT. J. SANDERS.

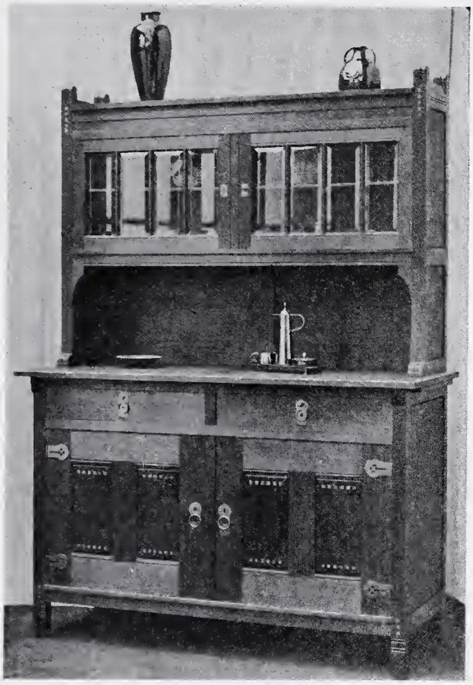
Een tweetal huis-ingangen wil ik echter in reproductie opnemen. De eene is de ingang van een villa te Veendam, de andere van een bankgebouw te Groningen. Ze schijnen mij geslaagd; het verschil in dienst van beide spreekt uit de verdeeling en de plaatsing der onderdeelen, de rangschikking van licht- en deurkozijnen. Ook de verbinding der ijzeren hangkapjes met de natuursteen-omlijsting is gelukkig. Het geheel maakt een beschaafden indruk; de minder fraaie lijn van de letters in het opschrift boven de eene en de niet geheel gemotiveerde afwijking van de loodlijn in het bovenlichtraam van de andere ingang zou men anders wenschen. Verdienstelijk is het beeldhouwwerk van de hand van den beeldhouwer van der Lee te Groningen. Op de afdeeling van de villa-ingang is nog even voor het raam een vitrage te zien; volgens ontwerp-Kort, zooals ze veel hier gebruikt worden.

De heer Sanders brengt geen sterk vóorspringende lijsten, berekend op groote effekten, aan. De bedaarde beschaafdheid zou dat niet gedoogen; de goede verhouding, de flinke lijn met een weinig kleur als toevoegsel geven voor het totaal-aspect den doorslag.

Eene afbeelding van een kamergedeelte met kast en fauteuil, die hierbij gaat, illustreert mijne opmerking, dat de heer Sanders ook bij zijne meubel-

ontwerpen architect blijft. De fraaiheid van de kast is bereikt door de constructie zelf, buiten de versiering om. De rijke versiering door inlegwerk van ebbenhout staat wel met de constructie in verband en legt er de nadruk op, is echter niet anders dan een toevoegsel. Ook zonder het inlegwerk zou de kast een aangename indruk maken. De versiering à part zegt niets. De afbeelding van de kast van Kort laat juist het tegenovergestelde zien.

Ik wijs ook als voorbeeld op de plaatsing der vooruitstekende leggertjes, die de dekplaat moeten dragen en op de wijze, waarop door de vrijstaande zuiltjes als verlengden van de hoekstijlen de voorsprong van het bovengedeelte zichtbaar gesteund wordt. De bedoeling, te laten zien hoe sterk de kast wel gemaakt is, spreekt terstond. De ontwerper wil de kast de indruk laten geven van verzorgde constructie en dat niet door de constructie uitgangspunt van de versiering te doen zijn, de wijze van samenstelling zelf moet uitkomen.



BUFFET. ONTW. ANT. J. SANDERS.

Bijna even sterk spreekt deze gedachte bij de fauteuil hoewel getemperd door gebruiksvoorwaarden, die immers bij stoelen dwingender zijn dan bij kasten. De bij stoelen vereischte lichtheid, waardoor men ze beschouwt als gemakkelijk verplaatsbaar, komt in tegenstelling met het stabiele der kast sterk uit.

Het ameublement is geplaatst in een kamer, evenals het huis door den heer Sanders ontworpen.

Om niet te veel plaatsruimte in te nemen moet ik er van afzien ook een eetkamer in reproductie te doen opnemen. Van een buffet, dat eveneens typisch de eigenschappen vertoont van Sanders' werk, wordt hierbij eene afbeelding gegeven. De versiering is sober gehouden, de bedoeling valt even duidelijk op als bij de rijk ingelegde kast, het aantrekkelijke zit slechts in de duidelijk aangegeven samenvoeging der deelen.

Van het werk van den heer Kort vindt men hierbij afgebeeld een gebatikt kussen en een bovenregel van een spiegel; het kussen omdat ik meen dat het noodig is ook iets van het sierwerk op te nemen van dezen kunstnijvere, die van origine versierder is.

De geometrische ornamenteering ontleent hare waarde aan het de aandacht vestigen op de samenvoeging volgens de naainaad. De versiering drukt van het midden naar den rand gaande een sterker worden uit en bereikt haar grootste vastheid waar de beide zijden aan elkaar vastgenaaid zijn, op de plaats dus waar men die sterkte het liefste ziet.

De gebeeldhouwde spiegelregel geeft een aardigen kijk op de bedoeling van den heer Kort. Allereerst al omdat het mogelijk blijkt dit fragment afzonderlijk te houden, waaruit men ziet dat voor hem de versiering iets anders is als voor den heer Sanders, van wiens werk een à part versieringsonderdeel heel weinig zou zeggen. Maar ook laat het fragment de golvende en toch strakke lijn zien waarin Kort, en meestal met goed succes, strengheid en elegance te vereenigen zoekt.

D. DE VRIES-LAM.

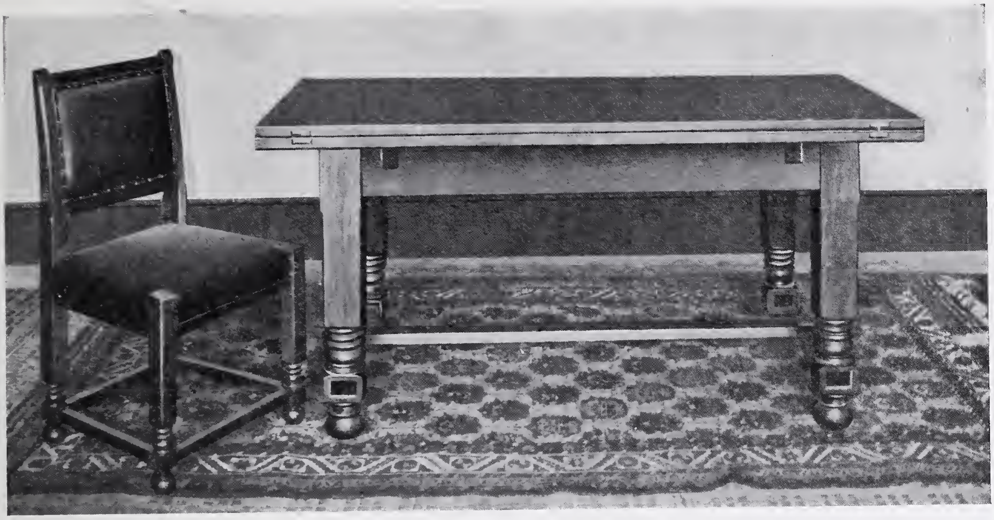
(Wordt vervolgd.)



NAALDWERK. ONTWERP A. W. KORT.



J. MENDES DA COSTA : Bronzen gedenk-plaat, aangebracht in de vestibule van het gebouw « De Algemeene », te Amsterdam.



EETKAMER-TAFEL IN EIKENHOUT EN EBBEN. JAC. VAN DEN BOSCH.

EETKAMER-AMEUBLEMENT TENTOONGESTELD OP DE 25-JARIGE FEEST-TENTOONSTELLING VAN DE RIJKS-NORMAAL- EN DE KUNSTNIJVERHEIDSSCHOOL

De afbeeldingen geven kijkjes in eene eetkamer, ontworpen door Jac. P. van den Bosch en uitgevoerd in de werkplaats van « het Binnenhuis » te Amsterdam.

Het buffet, van eikenhout, met ebbenhout versierd biedt door de indeeling groote bergruimte. Alle daarin bewaarde eet- en drinkbenoodigdheden zijn gevrijwaard voor het dagelijks in elk vertrek drijvend stof. Door eene gelukkige oplossing en verdeeling van de uitwendige vlakken, is 't onsmakelijke, het meubel eene te groote kist te doen schijnen, vermeden. Ook de tafel is door haar gemakkelijk vergrooten van het blad zéér ten gerieve van den gebruiker. De lambriseering is een eikenhouten raamwerk, de paneelvlakken bespannen met goudokerkleurige stof, de wandbekleeding daarboven van een speciaal voor genoemde inrichting geweven Rameh ([1]) stof van crême kleur met geel patroon.

Ook het tapijt, stoelen, theetafel en veel van de verdere requesiten is naar ontwerpen van van den Bosch vervaardigd. Het geheel droeg het intieme karakter van eene gezellige huiskamer, niettegenstaande het tentoongesteld was in een museumzaal, en wel doordat de ontwerper door eene looze muur, waarin een fraai lichtraam de grootte der kamer en het lichtvallen naar zijne wil geschikt had, iets wat zeker navolging verdient. Museumzalen worden

([1]) Rameh of Ramié vezel (Böhmeria). (Red.).



EETKAMER-AMEUBLEMENT. JAC. VAN DEN BOSCH.

niet gebouwd om erin te huizen. 't Gezellige gaat door te groote afmetingen en te overvloedig licht verloren.

Dat alles was onderschept door de betere inrichting van *dit* vertrek in eene zaal van het Gemeentemuseum te Amsterdam.

Dàár was, ter gelegenheid van het 25 jarig jubileum van de Rijks-Normaalschool en de Rijksschool voor Kunstnijverheid het werk van oud-leerlingen dier inrichtingen tentoongesteld. Van de Rijksschool voor Kunstnijverheid is de ontwerper dezer kamer leerling geweest. Zijne kennis in het meubelvak deed hij dàár echter niet op; evenmin andere oud-leerlingen, die zich de woning-inrichting tot arbeidsveld kozen. Toen hij er leerling was, werd het vak van meubelontwerper stiefmoederlijk bedeeld. Een leeraar, door 't Rijk aangesteld om bouwkunde te onderwijzen, richtte als toegift de leerlingen af, wier doel het was, meubelmaker te worden. Wèl gaf de school hen de beginselen der versieringskunst, maar van eene bepaalde vakstudie, gaande langs eene door de praktijk aangewezen weg was geen sprake. De leerling wist bij

't verlaten der school véél, zéér veel, zelfs geboorte en sterfte data van beroemde meubelmakers, maar van 't materiaal, waarin hij werken moest, van de constructie daarvan had hij nooit gehoord. Wèl kende hij versieringen, houtsnijwerk, inlegwerk, en wat méér aan een meubel toegepast kan worden maar hoe wil hij die begrijpen, als 't begrip naar de eenvoudige samenstelling ontbreekt? De werkplaatsen zijn commercieele en niet paedagogische inrichtingen. Het volgen van een goed doordachten leergang is dààr niet mogelijk. Dat moet en kan eene school geven.



BUFFET IN EIKEN EN EBBENHOUT. JAC. VAN DEN BOSCH.

Het werkelijk practisch onderwijzen van de theorie van het meubelvak behoort aan de Rijksschool voor Kunstnijverheid thuis. Het vak behoort onder de voornaamste der ambachten en is als tot kunstambacht aangewezen. En daar de toestanden hierin nog zijn als in de leertijd van den ontwerper dezer kamer, mag aanvulling van het lesprogram in deze niet tot de vrome wenschen blijven behooren.

Moge deze jubileumtentoonstelling de aandacht van autoriteiten gevestigd hebben op deze te betreuren leemte. Dan kan de school, vóór 25 jaren gesticht, mede bijdragen tot de veredeling van het zoo schaarsch bedeelde vak van den meubelontwerper.

v. I.




EENVOUDIGE KOPEREN GEBRUIKSVOORWERPEN VAN JAN EISENLOEFFEL.

NAALDWERK - CREFELD

Het is een jaar of drie geleden, dat wij in Crefeld waren tijdens een tentoonstelling van kunst-naaldwerk in de Königliche Gewebe-Sammlung.

Hetgeen wij toen zagen, was ver van iets, wat kunst heeten mag, en nu er weder een tentoonstelling aangekondigd werd, interesseerde het ons, om er even heen te gaan, te meer daar er werk was van de Dresdener tentoonstelling en uit Weenen. Al dadelijk trof het ons, dat er een groot verschil was tusschen het werk van toen en nu. Men kon duidelijk merken, dat de *algemeene* geest in Duitschland onder den invloed was gekomen van het streven der nijverheids-kunstenaars. Over het geheel een eenvoudiger zin — maar toch, er ontbrak nog veel, zoowel wat kleur als *begrip van ornament* aangaat. Er was wel een streven, maar het leek nog vast te zitten in eigen onbegrepen ideeën. De techniek was meestal uitstekend, en soms zelfs aardig bedacht. Het beste werk was dan ook wel dat, wat door de techniek gebonden was — o. a. weefwerk volgens Egyptische of Yslandsche werkwijze. Hier waren de patronen al uit den aard der zaak beter terwijl de kleuren een meer harmonisch geheel vormden.

Uit Weenen was o. a. weefwerk uit verschillend soort band, verwerkt tot een stof voor heerenvesten. Deze opgaaf was natuurlijk zeer streng begrensd, want geen man in westelijk Europa zal zich leenen tot 't dragen





EENVOUDIGE KOPEREN GEBRUIKSVOORWERPEN VAN JAN EISENLOEFFEL.
De voorwerpen zijn zóo ontworpen dat ze geheel door de machine te maken zijn. Het materiaal is geel of rood koper.

van buitennissige patronen of kleuren. Het resultaat was daardoor zeer goed — maar dezelfde werkwijze, toegepast vrijelijk op een kussen, was weer hoogst onbevredigend door de volstrekte afwezigheid van eenig denkbeeld, in de eerste plaats aan welke eischen een kussen moet voldoen en eerst in de tweede plaats, hoe 't ornament zich daarnaar te voegen heeft.

Nog maar al te veel was *deze* meening de heerschende, dat een voorwerp bestaat, om versierd te worden en niet, dat 't ornament dient om de schoonheid van 't voorwerp slechts te verhoogen.

Doch desniettegenstaande voelt men, dat er in Duitschland veel en ernstig gewerkt wordt. De vooruitgang in die drie jaren is zeker niet gering.

Van de Gewebe-schule komend, brachten wij nog een bezoek aan 't Kaiser Wilhelm Museum. Toevallig werd daar een kleine tentoonstelling in orde gemaakt van werk van Gustav Partz, een jong kunstenaar, die voor den eersten keer exposeerde.

Al dadelijk bij 't binnentreden werden wij getroffen door een zeker iets, dat wij in de Gewebe-schule over 't geheel gemist hadden.

Aan den wand hingen eenige serieuse teeken-studies van bloemen en planten, o. a. een goede teekening van een schermbloem, bekeken volgens 't plan van haar groeiwijze — uitstralend in een grooten cirkel — de bloempjes zelve ook weer in cirkels. Dergelijke teekeningen verschafte den jongen kunstenaar de motieven om de ontwerpen te maken voor de koperen en ceramische voorwerpen, voor borduur- en batikwerken, welke hier uitgestald waren.

Wij vroegen eenige inlichtingen aan een jongen man, die daar bezig was en deze bleek zelf de ontwerper te zijn. Hij vertelde ons met trots dat hij een leerling was van J. Lauweriks, onzen landgenoot, nu werkend in Dusseldorf.

Zie, dat was aardig, hier de invloed te zien van den geest van een der onzen. En hoe? Hier was, hoewel nog jong en onrijp, eēn opgewekt *leven:* hier vonden wij een juist begrip, een warme liefde en belangstelling voor voorwerp en versiering. Nergens oppervlakkig geknutsel. Jammer alleen, dat, behalve 't batikwerk, niets door den ontwerper zelf uitgevoerd was, maar vervaardigd in verschillende bekende werkplaatsen. 't Is moeielijk instructies zóó te geven, dat ze volkomen begrepen worden. Men kan zich in een vak niet beter inwerken, dan wanneer men 't zelf beoefent — en daar het niet mogelijk is, alle vakken te gelijk te omvatten, zal ook hier alleen beperking kunnen voeren tot grooter ontwikkeling.

Intusschen allen lof aan onzen landgenoot, die zóó zijn ideeën weet te planten, dat er vol en jong leven aan ontspruiten kan.

E. S. van Reesema en Nierstrasz.



JAN EISENLOEFFEL.

KUNSTBERICHTEN

(VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN)

▫▫ UIT AMSTERDAM ▫▫

TENTOONSTELLINGEN Het etswerk van de Zwart, dat nagenoeg volledig bij van Gogh werd tentoon gesteld, was bijna een openbaring; in ieder geval bracht het verheldering in de appreciatie van dezen schilder — zijn eigenschappen waren er zuiverder in ontwikkeld dan in een groot deel van zijn schilderwerk. De krachtdadigheid van hand betoonde er zich in strakker energie, in voldongener stelligheid. Daarbij werd het duidelijk, dat de Zwart's hoedanigheden zich uitnemend kunnen richten tot beoefening van de etskunst. Hij heeft werkelijk verscheidene etsen gemaakt, die als gezond en karaktervol werk, tot het beste kunnen gerekend worden, wat tegenwoordig daarin wordt voortgebracht. De kracht van uitdrukking, de kleurige effecten, die hij dikwijls kan bereiken, zijn niet van de orde dier wrakke aanlokkelijkheden, welke door de goedgunstige werking van het sterkwater zoo goedkoop verkrijgbaar zijn. Ook kwam, door het gewicht van de zelfstandige, bepalende lijn, gegrift in het koper, hier uit de Zwart's zin voor de plastiek der dingen, en zijn vaste hand van teekenen. Er was bijv. een plaat met hondenstudie's, en ze waren van een verrassende typeering met rake, klare teekening. Onder de landschappen waren er vele treffend om de kloeke greep en de krachtig aangehouden uitvoerigheid. Van manierisme bleven ze vrij, hoe nauwlettend de observatie bij het detail verwijlde. Er waren echter ook platen van teerder bewerking, waar de naald luchtiger over het koper scheerde, maar daar ook behield de teekening kantigheid, vergingen de fijne tonen niet in ijl gewaas. Waar de Zwart's verdiensten liggen, komt wellicht in zijn etsen het duidelijkste uit, en me dunkt dat hij niet zonder succes de hedendaagsche poging van kleur-etsen zou kunnen ondernemen.

HART NIBBRIG exposeerde, met een klein aantal schilderijen, de resultaten van een studietocht door Duitschland, bij Buffa. Om de grondhartigheid van meening en het rechtschapen, volhardende streven naar een welbewust doel, is hij een der meest sympathieke onder de jongere schilders. Daarom wil men altijd een uitgroei bij hem blijven verwachten, die zonder voorbehoud bevredigen kan. Wat hij tracht te bereiken, is wel zeer kennelijk als mooie bedoeling, doch nog slechts broksgewijze kan hij het in zijn œuvre triomfantelijk aanwijzen. Er waren op deze expositie enkele werken die bloeiender getuigenis gaven van zijn deugdelijke inspanning, dan in zoo menig ander, waar de sensatie van den schoonheidszoeker te zeer werd afgeplat door de stelselmatige praktijk van den schilder, hoe beginselvast die ook zijn moge. Nibbrig heeft in zijn volhardend trachten naar uitdrukking van het klare buitenlicht, waarin hij de kleuren smetteloos van verf wil, (een trachten absoluut van onzen tijd) ook de doeltreffendheid van zijn zeer bewerkelijke methode nagewo-

gen — zijn pointilleeren is in de meeste dezer schilderijen gewijzigd. De toepassing der wet van de onderlinge tegenstelling der zelfstandige kleuren, voortbrengende de natuurlijke samensmelting tot den kleur*schijn* der dingen, zooals die ontstoken wordt door de aanraking van het licht, geschiedt bij hem wel eens op te zeer meetkundig rangschikkende wijze. De rede en het bewuste leiden der handeling, moeten altijd ter gelegener tijd kunnen wijken om den drang der natuurlijk wellende gewaarwordingen in een instinctmatige daad te doen beslissen. Wat meer warmte kon onder de beraden bedoelingen van dezen rechtzinnigen zoeker uitgloeien. Zooals ik zei, waren hier toch sommige werken waarin werkelijk fonkeling van tastbare, lichtende kleurigheid viel waar te nemen. Dit, wat den meer materiëelen kant van Nibbrig's kunst beoefening betreft. Want, er valt nog op te merken, dat van deze uitheemsche landschappen met hun grootsche proportie's niet dien indruk van hun karakter, in het ontzaggelijke, uitging, hoe nauwgezet alle eigenaardigheden der plaatselijkheid zijn waargenomen, en getrouwelijk afgebeeld. Het kijken had zich wel is waar verdiept in studie, maar van visie weinig blijk. Er werd gemist de beheerschende macht over de groote lijnzwenkingen, die de hooggolvende heuvelvlakten grenzen zetten zal, de breede samenvatting der verscheidenheden van kleur naar de voorwaarden eener luchtperspectief, waar de horizon onmetelijk verglijdt van plan tot plan. Dit is, geloof ik, niet in Nibbrig's vermogen, wiens aard meer naar het intieme neigt van hollandsche dreven met korenvelden, gelijkvloers in bescheidener proportie's, vredig beglansd door het heldere licht van een zomermiddag. Ook daar is een plechtigheid.

W. S.

UIT BRUSSEL

IN DEN KUNSTKRING TENTOONSTELLING VAN WERKEN VAN WIJLEN LÉON ABRY EN VAN EDGAR FARASIJN Van den betreurden Léon Abry valt er weinig meer te zeggen. Wij kennen allen het talent van dezen aardigen verteller van het soldatenleven in een onzijdig land en schatten het op de juiste waarde. Léon Abry heeft uit dit leven, leuke, pikante, goed geobserveerde tooneeltjes weten te halen, die hij met een zekere koketterie geschilderd heeft.

Edgar Farasijn kwam met een geheel nieuwe en rijke expositie voor den dag. Deze begaafde schilder is er merkwaardig op vooruit gegaan. Hij was begonnen met wél lieve, wél aantrekkelijke stukjes, die uitsluitend met 't oog op den vlotten verkoop waren gemaakt (zooals 't geval is met zooveel kunst te Antwerpen en in andere zee- en koopvaardij havens). Maar al spoedig ging hij zelf tegen deze al te groote koopmansneigingen in, en stap voor stap, met telkens hernieuwde inspanning, verhief hij zich langzamerhand tot ware, groote, zuivere kunst. In den laatsten tijd imponeert zijn persoonlijkheid. Hij is nu bepaald een van onze héel goede zeeschilders en behoort tot onze beste beschrijvers van het nederige zeeleven en dat der armen op het land. Hij beschikt over emotie en kracht. Hij is een kolorist en een dichter. Hij ziet juist en voelt heel diep wat hij ziet, en zijn stukken deelen ons iets van dien gezonden vrijen indruk mede, die de schilder zelf bij 't zien der natuur heeft gevoeld. In den Kunstkring waren er uitstekende dingen van hem, een landelijk tooneel, in de nabijheid van Eindhoven, in de Kempen, genomen: twee boeren die hun koeien, die aangespannen zijn vóór den ploeg, meevoeren naar de purperen heide, die onder den zilvergrijzen avondhemel ligt. Dit is inderdaad een meesterstuk. 't Zelfde kan gezegd worden van zijn *Schelpenvisschers* en twee stukken die beide

hetzelfde plekje voorstellen, eenmaal in den nevel en eenmaal bij dalende zon. 't Eerste is in heerlijk oranje toon, een der lievelings kleuren van den meester, waarvan hij altijd een voordeelig gebruik weet te maken. Vermelden we verder nog zijn *Wrak*, dat we al op de tentoonstelling te Gent gezien hadden, de *Bank met de oude Visschers*, de *Terugkeer der Sloepen*, een kranig *Natiepaard*, de *Reddingboot*, *Nettenboetsters* en, in een geheel ander gamma gehouden, een heerlijke *Nacht-impressie*, met een flikkerend licht, de eenige klaarte die in de schaduw waakt. Over 't geheel genomen een expositie, die niet in gebreke zal blijven om wijding te geven aan den roep, die thans reeds van dezen eerlijken, oprechten kunstenaar uitgaat.

HET SALON DER AQUARELLISTEN De 47e akwarellententoonstelling heeft ons in de gelegenheid gesteld om naast een groote verscheidenheid in onderwerp en procédé, van vele eerlijke, middelmatige wél aardige stukken, enkele andere te bewonderen, die inderdaad groot van allure waren, waarvan de stijl ons trof en die de dingen op een nieuwe en eigenaardige manier voorstelden.

De orde volgend van den kataloog, noem ik in de eerste plaats den Engelschman Bartlett, die er tooneeltjes en typen had, die hij uit Bretagne had meegebracht en met een vastheid en een sympatie had weergegeven, die gewoonlijk vreemd blijven aan den eenvoudig nieuwsgierigen toerist. Baseleer, de Antwerpsche kunstenaar, blijft altijd trouw aan zijn droevig-grootsche Schelde, waar hij meer en meer in opgaat. De Hollander Breitner was er met een van zijn Werk- of liever *Hard labour* paarden, die goede, geduldige veel geplaagde dieren, die niemand buiten Constantin Meunier met zijn *Mijnpaard*, zóo begrepen en met zooveel goedheid weergegeven heeft. Verder Delaunois, een hieratisch dichter, die altijd in de buurt van Begijnhoven en schemer-donkere kerken rondzwerft en Mevrouw Gilsoul, die veel houdt van bloemen en van stille hoekjes — van aardige binnenhuisjes en de bonte flora van het schoone Vlaamsche land. Maurice Hagemans, die door drie héel levende, heel suggestieve doeken vertegenwoordigd was, Gaston Latouche, George Lemmen, altijd een beetje een precieus, maar eerlijk meester, Amédée Lynen, een archaïsch realist, die altijd interessant blijft en altijd op nieuw aardige, nieuwe dingen weet te vinden. Alex. Marcette, die zijn akwarellen wascht met dezelfde autoriteit, waarvan hij zoo vaak in zijn olieverven blijk heeft gegeven. Karel Mertens, die een prachtig *Hollandsch Paar* tentoon had gesteld, een der beste dingen van deze expositie; Stacquet (overleden), Louis Titz, Uytterschaut, Zilcken, enz. enz.

We merkten echter, om alleen maar den naam van Frans van Leemputten te noemen, de afwezigheid van enkele onzer beste waterverfschilders op.

Daarentegen figureerde Jacob Smits, die in den kataloog vergeten was, er met een magistraal, ik durf wel zeggen een meesterwerk: Het *Portret van een jongen man*, zóo aristocratisch, zóo goed van uitdrukking en bij zijn landelijke eenvoud zóo juist verlicht, dat we 't niet licht zullen vergeten.

TENTOONSTELLING VAN DEN « SILLON » Deze expositie heeft ons eigenlijk niets nieuws gebracht. Wel is 't waar dat we ons in dezen tijd van impressionisme en 't zich tevreden stellen met den schijn, zonder het wezen der kunst, van liefde voor de vlek en den toon, om den toon en de vlek zelve, zonder eenige edele of hooge weergave van wat hoog en edel is... maar niet al te veeleischend moeten toonen.

Brussel krioelt tegenwoordig van goede schilders zonder meer, van schilders die nauwelijks kunstenaars, heelemaal geen dichters en nog veel minder denkers zijn en die alle mogelijke gevoeligheid missen, behalve die van het oog. En de beste van deze virtuosen, de stoutste en krachtigste, vereenigen zich in de groep van den *Sillon*. We ontmoeten ze er alle jaren, zonder dat ze ooit iets verloren hebben van die uitbundige en overvloedige stoffelijke kwaliteiten, waardoor ze, van den aanvang af, de aandacht der kritiek op zich geves-

tigd hebben, maar waardoor ze tevens, volgens de uitdrukking van een hunner leermeesters, altijd de « superbes brutes » gebleven zijn, met wellustige oogen en met een lenige gespierdheid en handigheid van poot. Hoewel we het blijven betreuren, dat ze hun groote gaven niet voor werk van een beetje minder positief allooi hebben bewaard, moeten we dan maar besluiten om op hunne wijs te genieten en ons alleen verlustigen in hun kern-sappige pâte en mooie kleurenmenging. Onder de hoofdmannen van den *Sillon* gaat Frans Smeers steeds voort met het met kwistige hand om zich heen strooien van zijne, uit een schilders oogpunt volmaakte werken. We noemen o. a. zijn *Zomer*, en zijn *Figuurtje in 't Rose*, zijn *Pêche*, allemaal dingen, die verbazend zijn van factuur, bewonderenswaardig als schilderoefeningen, bravourstukken en even zoovele bewijsstukken van zijn volmaakt meesterschap over den vorm.

Maurice Wagemans neemt de tweede plaats in onder de meesters van den Sillon. Van zijn hand is de kranige affiche van de tentoonstelling van dit jaar, een mooi *Strand bij bewolkte lucht* en twee ten voeten uit geborstelde portretten. Blijven er nog over te vermelden de heel goede dingen van Swyncop, en een *Meisje in 't blauw* van Albert Pinot. De rest marcheert langs 't zelfde paadje of liever sukkelt in 't voetspoor van deze meesters voort.

Wanneer zullen we eens een van Dyck zien opstaan onder deze talrijke, al te gelijkelijk weelderige en van levenskracht overborrelende achterneven van Jordaens?

G. E.

TENTOONSTELLING VAN ETSEN DER VEREENIGING « LES PEINTRES-GRAVEURS », VAN DEN 24sten DECEMBER 1906 TOT DEN 6den JANUARI 1907 — Dit is een heel belangrijke tentoonstelling geweest. We hadden in lang niet zoo'n volledige en in zijn volledigheid verscheiden verzameling gezien van de vele meesters, die België in dit lang verwaarloosd en aan mindere belangen opgeofferd genre bezit. Bij deze inheemsche etsers had zich nog een Scandinaaf, Anders Zorn, aangesloten, van wien een heel belangrijke inzending van niet minder dan 50 nummers aanwezig was. Zorn behandelt vooral het figuur en daaronder bij voorkeur het portret; er waren er uitstekende onder, vooral van bekende personen: Rodin, Renan, Roosevelt, Verlaine, Anatole France, die alle blijk gaven van diep gaande psychologische studie, gepaard aan een beetje zenuwachtige, maar bevallig gespierde vastheid van hand.

Onder de Belgen noem ik Albrecht Baertsoen, die evenzeer uitmunt als etser en als schilder en altijd blijft de ongeëvenaarde vertolker van oude, krottige huisjes, gestrande booten, oude grachtjes en stilstaande, groen bekroosde slootjes. James Ensor, die bij het tot in 't peuterige verzorgen van zijn details, toch nooit iets van zijn vurigheid inboet, werkt ieder onderdeel uit zonder aan den indruk van het geheel te schaden. Hij is een artist met een tegelijk grappige en satirieke verbeelding, waar Hogarth, de bitter-verdrietige moralist van 't land zijner geboorte en Breughel, de sappige humorist van 't vaderland zijner keus, als goede buren naast elkander staan. Hij heeft ons, o. a. in zijn *Triomphe Romain*, bewegende en bewegelijke volksmassas gegeven, die waardig zouden wezen om door Luyten of Gustaaf Doré onderteekend te zijn. Verder allerlei zotte kwasterijen als die van een gemoderniseerde Jeroen Bosch, uitstekende landschappen en een prachtig portret van Ernest Rousseau — in 't kort een heele verzameling van even belangrijke als eigenaardige platen. Verder had Eugeen Laermans een aanzienlijke inzending gedaan, in hoofdzaak saamgesteld naar zijn schilderijen. Frans Maréchal, een Luiksche meester, was voortreffelijk, het kon haast niet beter, door verschillende seriën gerepresenteerd: *Oude wegen*, *Kaden*, *Straatlantaarns*, *Mallemolens*, *Leien*, *Voorsteden* en *Oude hoekjes* in Luik. Heel krachtige, heel gevoelde weergaven van zijn eigen land, waaronder ik vooral zijn *Ouvrière*, bij valavond, heb bewonderd, en een jonge werkman, die terugkeert van zijn werk, genomen naar een heel sympathiek model waarvan de kunstenaar meesterlijk partij heeft weten te

trekken. Want we hadden den laatsten tijd wel den indruk gekregen, dat het meerendeel onzer schilders er al hun talent aan ten koste legden om ons onder voorwendsel van stijlvolle karakterkoppen allerlei personnages van afschrikwekkende leelijkheid voor de oogen te voeren en onder 't zoogenoemde *volk* niet anders dan een collectie lammen en kreupelen te verstaan. Jeugd en schoonheid hadden voor penseel, teekenpen of graveerstift van dezulken niet langer eenige bekoorlijkheid. Maréchal vormt een zeer gunstige uitzondering onder deze menigte van karakterschilders, die eigenlijk zoovele karikaturisten zijn. Het zelfde mag terecht worden beweerd van zijn stadgenoot Armand Rassenfosse, die behalve zijn zeer geslaagde illustraties van *les Fleurs du Mal* en *Le Rideau cramoisi* eenige heel nobele, inderdaad héel mooie Luikerinnetjes had tentoongesteld. Adriaan de Witte, een derde Luikenaar, toonde ons zijn heel decoratieve en schilderachtige *Botteresses*.

De inzendingen van Karel Mertens en Frans Hens, twee Antwerpsche meesters, hebben niet minder de aandacht der bezoekers getrokken door de kracht en vastheid van hun hand en door de gelukkige keuze hunner sujetten, die zich zoo wél aanpassen bij hun techniek.

G. E.

□ □ UIT DEN HAAG □ □

HAAGSCHE KUNSTKRING — LEDEN-TENTOONSTELLING — Uit deze collectie, die schilderijen, aquarellen, teekeningen en beeldhouwwerk van werkende leden te zien geeft, vallen v. n. twee inzendingen te vermelden, die van den onlangs midden uit zijn arbeid gerukten De Josselin de Jong, en een damesportret van Gratama.

De tijden schijnen voorbij dat men op exposities als deze vooral compositioneel werk inzond dat elken schilder in de opstuwing van zijn beste en diepste krachten vertegenwoordigde. Het voorbeeld van Weissenbruch en De Bock die hun onderwerpen soms buiten schilderden om ze alleen thuis nog wat te acheveeren, schijnt velen van de wijs gebracht te hebben, die zich — en deze opmerking geldt niet den sinds de laatste 2 jaren nieuw opmonterenden Kring alleen, doch in 't algemeen — achter de lichtvaardige uitspraak verschuilen, met datzelfde studieachtige, nog te schetsmatige en niet in alles doorschilderde werk iets te leveren dat met de intenties der jongere Fransche impressionnisten gemeenschappelijks heeft. Er is, dunkt mij, een gansch verschil met dit hun werk en dat bijvoorbeeld van Isaac Israëls bij wien b. v. die architectonische doorvoerdheid welke men bij Jacob Maris zoo sterk vindt, een contradictie zou zijn. Bij velen is dit vaak vlotte en vaardige werk te zeer het einddoel wat bij de Marissen en bentgenooten het tijdverdrijf van speelsche uren, geestige vingeroefening of werklustige studietijd buiten was. Het was hun een aanleiding tot royaler uitingen waarin alle innerlijke en uiterlijke harmoniën samenstemden tot symphoniën van weidscher en grootscher praal.

Het damesportret van Gratama maakt hierop het meest beslist een uitzondering. Ik zie daarin wel degelijk een vage invloed der primitieven, der oud-Duitsche school. Maar dit is niet enkel een wederopvatten van dat aloude thema, het staat bij een moderner ontwikkelingsphase al geheel in het teeken van onzen tijd. Het heeft iets van die oude strenge lijnenschoonheid, die ietwat strakke gestijleerde contouren in de figuur, maar het coloriet is bruyanter, èn daarbij verraadt de, bij een zelfde geëmpateerdheid minder in een strak samenstel gegoten factuur, het intuitieve kleurgevoel van onze dagen. Het heeft iets van de deftigheid van een oud-Hollandsch portret. Rembrandt's leerling Van Gelder kon ook zoo'n gamma van geroostende rossen en groenen beminnen, hoewel zijn geest anders was en op soms dramatischer fantasiën broeide. Hier bloeit de stille rustige ernst van een ziel naar buiten, en ontplooit haar innerlijke levenspraal geheimvol als een bloem. Ik zou de factuur smetteloozer wen-

schen en de stijl gedecideerder, maar het werk verdient een niet al te ingehouden lof — waarom? — om den bescheiden ernst van het streven waarmee het zich onderscheidt, in een richting door Veth, Haverman en Toorop hier het eerst aangegeven.

De collectie van de Josselin de Jong kan niet representatief bedoeld zijn. Met dien in brons gegoten jongenskop, in alles het werk van een vaardig, plastisch begaafd beginner, mede te exposeeren duidde men zijn veelzijdigheid meer quantitief dan kwalitatief aan. De drinkende paarden, een teekening hier en daar aangetoetst met kleur, gaf zijn meer expansieven, romantischen kant. Verder het portret van Jozef Israëls.

Ja dat is wel Jozef Israëls, de uiterlijke verschijning, hoewel men den kop intellektueeler, meer zachtheid en meer geest uitstralend zou wenschen; Israëls den elegischen vertolker van het levensmysterie, van wie men vooral het mijmerende gelaat en de werkzame, nerveuse handen ziet; handen zoo karakteristiek, zulke spiritueele leiders van gevoel als men ze zelden vindt. Dat is wel de verdienste van dit habiel in actie, in atmosfeer en in nervigen trant geschilderde portret, waar de schilder die karakteristieke psycho-physische eigenaardigheden in 't blijvend beeld fixeerde.

H. DE BOER.

HAAGSCHE KUNSTKRING Het is een ongemeen interessante reeks Japansche houtdrukken — de kern vormende van een particuliere verzameling — welke hier voor den korten duur van een 14 dagen te zien was. Het zijn meestal prenten uit de XVIIe en XVIIIe eeuw. De XVe eeuw is in deze verzameling door een scherm uit de Tosa school vertegenwoordigd.

Het is eigenaardig en loonend tevens vergelijkingen tusschen de ontwikkeling van de Japansche en de Westersche kunsten te maken. Beiden hebben in den aanvang een religieus hieratisch karakter, eene meer volstrekte vormvoleindiging. Zooals de Westersche kunst zich uit het symbolische, het architecturale — de Egyptische kunst — over het star monumentale naar de schoone eenheid van inhoud en vorm — het klassieke tijdperk — vervolgens naar het steeds meer de mythe overheerschend maatschappelijke der Renaissance zou ontwikkelen, tot dat eindelijk het demotische element steeds meer op den voorgrond treedt, zoo is 't ook ongeveer de Japansche kunst gegaan. Ik teeken hier meer de ideëele dan de historische ontwikkelingslijn. De houding, het wezen der kunsten is ook een geheel verscheidene. De Japansche heeft altijd een meer decoratief dienend karakter bewaard tegen het volstrekte karakter der Westersche die over 't algemeen meer het doel in zich zelf had. Het is zelfs een weinig teekenend hier de meening van een modern Japanner Ókakura-Yoshisaburo te vermelden, die als ik me wel herinner de originaliteit van den Japanschen geest niet « leidend ». maar begeleidend vond in het wereldorkest. Doet inderdaad de Japansche kunst in haar verloop niet denken aan een schoone reeks recitatieven ? Terwijl die van Europa, van Rembrandt vooral, hérscheppend is.

Langs den weg dus van het symbool, over het type en later het karakter, komt de Japansche kunst in Hokusaï tot het uitbeelden van het individu, verkrijgt zij het demotische karakter, dat de Europeesche het eerst met de Breughel's begon te verkrijgen. Het is Hokusaï die in Japan de realiteit veroverd en — N° 154 is er een treffend, prinselijk voornaam voorbeeld van — in de gewone levensverschijning het mystische element ontwaart. Japan is nu gereed — in hem althans — om met Europa te gelijk op te gaan. Dat is de merkwaardige conclusie welke men op deze tentoonstelling heeft kunnen trekken.

In plaats van het star religieuse, decoratieve coloriet en primitief-sulmitane der ouden, in plaats van het contemplatieve, sereene (Harunobu; zie de neigende vrouw voor het lentelijk groen), het spiritueel-sensitivistische van den tonalist Utomaro, stelde Hokusaï het impressionistisch gemouvementeerde, tegenover de regeering der ostentatief gebarende eenheden, die der veelheid. De figuren hebben hun elementaire grootheid verloren, maar het zijn menschen

geworden die ademen en leven als wij. Heel de wereld der verschijnselen boeit dezen ongeloovelijk vlotten teekenaar en onvermoeibaar speurenden geest. Hij is wel niet de grootste, diepzinnigste, voornaamste, innigste van heel die sublieme reeks van teekenaars wier evolutioneerd streven hij zoo markant helpt afsluiten, maar hij is het veelzijdigste illustratieve genie dat in Japan heeft geleefd en, laten we 't volmondig erkennen, de wereld heeft gekend.

Van lateren tijd, hoewel de haast eeuwoude Hokusaï 9 jaar vóór hem stierf, is Hiroshigé, de meester van het moderne landschap. Tot het meest boeiende behoort zijn *Nachtvergadering van vossen in de moerassige vlakte bij Yedo*. Welk een subliem fantast en innig realist toont deze meester zich hier. Door het staketsel van een boomkruin waaronder de vossen vergaderen pinken de sterren en in de moerassige laagte ziet men met irreëelen luister de phosphorescente schijn van dwaallichtjes, volgens de legende de sprekende stemmen der vossen, wemelen.

Welk een diviene vrijheid de Europeesche meesters, ook in maatschappelijken zin genoten, bewijzen wel de geboekstaafde feiten dat Hokusaï bij keizerlijk gebod het leveren van teekeningen van erotischen aard naar Engeland en Holland moest laten varen, terwijl Sharaku van wie hier een tooneelspelersfiguur van een wel krasse belangwekkendheid is, om zijn te realistische uitbeelding genoodzaakt was het penseel neer te leggen. — Men kan uit dit laatste leeren dat artiesten hun tijd vaak beter begrijpen dan zij die het maatschappelijk roer houden.

Er gaat aan den eigenlijken catalogus een woord vooraf, waarmee de verzamelaar, laten we het meer wijsgeerige element buiten sprake, herhaaldelijk toont een fijngevoelig en inzichtsvol begrijper van deze kunst te zijn. Ten opzichte van de Hollandsche kunst, maakt hij een, voor een volstrekt bewonderaar van deze kunsten bijna verklaarbare vergissing, door ze in tegenstelling met de Japansche (in de tegenstelling van vitaliteit en realiteit) stof-nabootsend te noemen, terwijl Hollandsche kunst, zooals we reeds aangaven, hér-scheppend is in de vertastbaring van het ideëele en de vergeestelijking van de realiteit. In Rembrandt's kunst vinden wij hemel en aarde beide, en de realiteit der Hollandsche kunst, dat weten wij immers al lang, is niet de gewone realiteit, noch de schijn dáárvan, doch de expressieve verschijningsvorm der Idée.

Behoudens deze kleine reserve, aan den smaakvollen verzamelaar van zooveel moois gaarne mijn respect.

H. DE BOER.

□ □ UIT ROTTERDAM □ □

KUNSTZAAL OLDENZEEL — TENTOONSTELLING VAN WERKEN DOOR J. W. C. COSSAAR EN C. J. THIJSEN (8-31 DEC.) — De jonge schilder Cossaar exposeerde hoofdzakelijk onderwerpen uit Londen en Parijs. Stoere Londensche bruggen in allerlei stemming en licht, gezichten op de Theems met druk gevaar van schuiten en stoombooten, intérieurs van kathedralen als St. Pauls en Westminster-abdij; teekeningen van Parijsche boulevard-gevallen en verloren hoekjes in Montmartre. Zijn werk maakt een aangenamen, beschaafden indruk, al blijkt het bij nadere beschouwing nog wat zwak. Het wil meer zijn dan het is. Deze opmerking bedoelt geen blaam; ik meen hiermee veeleer, dat de heer Cossaar zichzelf zware problemen stelt en dat hij bij voortgezette studie nog heel wat te bereiken heeft.

Wat vooral treft, is de frissche, onbevangen kijk, dien de schilder op de dingen heeft. Hij ziet Londen als een vreemdeling, voor wien alles een eigenaardige belangrijkheid heeft, anders dan voor den inwoner, die, samengegroeid met zijn omgeving, zijn stad door-en-door kent, maar wien ternauwernood iets meer nieuw kan zijn. Als hij een mensch is met een schildersnatuur, zal hij natuurlijk ook wel schoonheid zien, maar van anderen aard dan iemand, die feitelijk buiten het leven van een stad staat. Zoo anders ziet nu, naar ik meen, de heer Cossaar. Dat hij, wie weet hoe lang, in

Londen vertoefd heeft, doet niets ter zake; eerste indrukken werken lang na. Ik had ten minste tusschen zijn schilderijen herhaaldelijk het gevoel op een eersten zwerftocht in de reuzenstad te zijn.

De stadsatmosfeer (de Londensche vooral) stelt den schilder voor eigenaardige bezwaren. Ze is dik, van een zwaardere substantie, om zoo te zeggen, dan de atmosfeer van het land. En toch moet ze limpide, doorschijnend blijven. Cossaar heeft dit vraagstuk in verscheidene van zijn Theemsgezichten gelukkig opgelost; te prijzen valt vooral zijn weergave van de dagkanten van sterkverlichte huizen en daken aan den verren overkant. Die komen vaak droomerig door den rookerigen nevel opschemeren en suggereeren een fantastischen opbouw van sprookjesachtige architectuur. Maar het kan nog heel wat meer worden dan het is.

Zijn kathedraal-interieurs zijn van welbegrepen teekening, wat te meer te waardeeren valt, waar in sujetten als St. Pauls en Westminster de dikke, omsloten atmosfeer, van zon doorlicht, het lijnenspel verdoezelt. Ook de bijna-weemoedige bekoring van een geschilderd glas in de sombere schemering eener diepe kapel weet de schilder juist te treffen. Maar met de zware, chocolade-achtige algemeene kleur van zijn beide groote intérieurs kan ik het in 't geheel niet vinden! Ik zou den heer Cossaar wel in overweging willen geven, als hij weer eens exposeert, beide werken in donkere houten lijsten te zetten. Ze zouden dan om te beginnen wat blanker worden.

Een paar gevallen van vaderlandschen bodem (uit Amsterdam en Den Haag) dienen ook nog vermeld te worden. Een teekening van een groote schuit, sterk in het verkort, met zijn plompen opstand van den gestreken mast en allerlei rommel aan dek, trof door de conscientieuse behandeling van de détails, bij een forsche opvatting van het geheel. Wat een stoer en krachtig ding is dat geworden!

Niet het aantrekkelijkst op het eerste gezicht, maar misschien het degelijkst van alles leek me een *Avondgezicht* in de Groote Kerk van Den Haag. De opzet is bijna nuchter, naar fraaie compositie is hier niet gestreefd. Aan een gothieke kerk denkt men ternauwernood; het is het echte kale, kalken preeklokaal. Een hooge, smakelooze galerij op den voorgrond werkt door zijn onmogelijk perspectief bijna storend; de zware kalken kolommen staan er kil en lomp bij en de doorkijk wordt door zeurige groene gordijntjes afgesloten. Doch daar is stemming: de lichten schijnen zwaarmoedig uit en vullen de ruimte met weifelenden gelen schijn, de koperen belegsels van de orgelpijpen in de diepte vangen gouden glimpjes en de zijbeuk blijft in koele geheimzinnige schemering, als een vreemde kelderachtige ruimte, die gemist kan worden en toch telkens de oogen trekt. Hoe zonderling heeft zich de nieuwe godsdienst met schotjes en gordijntjes een kerkje in het oude gebouw afgeschoten!

Ik meen, dat dit eigenaardig schilderij (men zei me, dat het zijn laatste was) een verandering, in de kunst van den heer Cossaar beduidt.

De heer C. J. Thijsen is geen cosmopoliet. Hij blijft dicht bij honk en schildert binnenhuisjes met een man, een vrouw, een man en een vrouw, met of zonder groendoorschijnend venster, met of zonder breede; huiselijke schouw, — al naar het uitkomt. Dit alles in den trant en de kleur van Israëls, Blommers, Neuhuys e. a.

Men kan niet zeggen, dat dit werk niet oprecht bedoeld of niet serieus gedaan is; dat de heer Thijsen geen schilderijenfabrikant is, ziet men terstond. Hij maakt geen imitatie, maar volgt na. Doch hoe uit te maken, of dit en dgl. schoolwerk eenige winst voor onze kunst oplevert? Heeft het ten slotte nog fijne nuances, die latere geslachten bekoren zullen en het beeld van het tijdvak helpen voltooien? In elk geval is het voor den tijdgenoot niet gemakkelijk er de noodige belangstelling voor te toonen en om tegenover een eerlijk streven niet onbillijk te worden, is het misschien maar het best, kort te zijn. Wellicht ook distilleert de heer Thijsen uit veler anderer manieren ten laatste nog zijn eigene.

ACADEMIE ✣ TENTOONSTELLING VAN KUNSTNIJVERHEID EN KUNST, OUDE EN NIEUWE, 25-31 DECEMBER Een groote grief tegen de gewoonlijk zoo interessante kerstexposities van de Academie is haar korte duur : slechts enkele lichtlooze winterdagen. Ik kon er niet meer dan een vluchtig bezoek brengen en in een paar uur was het niet mogelijk zich een voldoenden indruk te verschaffen van het vele en velerlei, dat hier te kijk was gesteld. Zilverwerk, antiek en modern, middeleeuwsche en zeventiend'eeuwsche schilderijen, houtsnijwerk, porselein en aardewerk, oude en hedendaagsche meubelen, gedreven koper en allerlei rariteiten « ter opluistering ». Een min of meer heterogene verzameling, die toch geen onharmonischen indruk maakte, eer dien van een kultuur-historisch museum in duodecimo. Men kon er filosofeeren over de voortreffelijkheid van het Louis XVI boven de Barok in het zilversmidsvak, over de coquette degelijkheid van het Directoire in de meubelmakerskunst, over het technisch-bewonderenswaardige maar intrinsiek-onbelangrijke van het modern-gothieke drijfwerk en over de superioriteit van Japansche kunst boven alles. Ook over de geringe kansen van het moderne kunsthandwerk, zelfs met het opzichzelf zoo voortreffelijk werk van Zwollo voor oogen.

Langer stond ik stil bij de schilderijen : een Vlaamsche *Nood Gods,* een *Doop van Christus*, toegeschreven aan Joachim de Patenier, maar ongetwijfeld veel te onbeholpen voor hem, een groote, breede epische voorstelling van een slag van onbekende hand (op leder). Dit laatste, behoorende aan den heer Ary Prins, den schrijver van sterkgestyleerde middeleeuwsche verhalen, was al zeer fascineerend. Want niet alleen, dat de schilder of liever de maker (de figuren zijn gedeeltelijk geschilderd, gedeeltelijk in het leer geciseleerd) onbekend is, zelfs de tijd en de plaats van herkomst zijn niet bij benadering te gissen. Uit de verte deed het met zijn door den tijd dof-geworden verguld aan Oostersche kunst denken. Eigenaardig is het, een dergelijk bijna-verhalend stuk werk in het bezit van een schrijver als den heer Prins te weten.

Verder eenige zeventiend'eeuwsche kunst: een fijn genre-stukje toegeschreven aan Brekelenkamp, een prachtig visch-stilleven van Abraham van Beyeren en één van een zijner leerlingen, een paar landschappen van Van Goyen en Philips de Koninck en eenige portretten, waaronder vooral twee Van Ravesteyns opmerkelijk waren. Alles te zamen een zeer bezienswaardige wand.

R. J.

□ KUNSTVEILINGEN □

VEILING VAN NEDERLANDSCHE ZWARTE KUNSTPRENTEN EN VAN NEDERLANDSCHE GETEEKENDE EN GEGRAVEERDE STADS- EN DORPSGEZICHTEN, PLATTEGRONDEN, KAARTEN, BOEKEN EN PAMFLETTEN ✣ BIJ FREDERIK MULLER & C[o] TE AMSTERDAM, 10-14 DECEMBER 1906

Twee belangrijke veilingen. — Voor de Hollandsche mezzotinten (de catalogus telde 480 nummers) werden o. a. door eenige der groote Duitsche koopers enkele buitengewoon hooge prijzen betaald. De rijk geïllustreerde en van een nuttig register voorziene catalogus der topographische veiling beschreef over de 2000 nummers. Het is een verblijdend teeken te achten dat ook door kleinere plaatsen voor hun verleden belangrijke stukken werden aangekocht. Mag men daaruit besluiten tot een grooter wordende lokale belangstelling die een goede zorg voor de gemeentelijke merkwaardigheden zal ten gevolge hebben ?

De volgende hooge prijzen werden besteed :

Zwarte kunsten. Pieter van Bleeck, N° 12, Nell Gwynn, *f* 160 ; N° 13, « Phebe », portret van Margaret Woffington, *f* 250 ; A. Blooteling, N° 40, Michiel Az. de Ruyter, naar J. Lievens, *f* 205 ; C. Dusart, N° 86, Februari tot December, uit de reeks der 12 maan-

den, *f* 335; Charles Howard Hodges, N° 156, portret van keizer Napoleon, *f* 760; J. E. Liotard, N° 206, Zelfportret, *f* 890; Ludwig von Siegen, n° 255, keizer Ferdinand III (eerste staat), *f* 420; Jan van Somer, n° 258, portret van Michiel Az. de Ruyter, *f* 230; Jan Stolker, N° 289, Dokter in zijn studeervertrek, fr. 200; Gerard Valck, portretten van Willem III en Maria, *f* 175.

Topographie. Amsterdam: N° 46, gezicht op de Rozengracht en Westerkerk, teekening door J. de Beyer, *f* 200; N° 48, «'t Slagthuys», door denzelfde, *f* 250; N° 52, «Gezight van den opgang der Groote Beurs te Amsterdam», door R. Vinkeles, *f* 125; N° 54, «De Leydsche poort», door denzelfde, *f* 125; N° 60, «Gezigt door de Wyde Capellsteeg naar de Capell, de Kalverstraat en het Burgerweeshuys te Amsterdam», door J. Cats, *f* 215; N° 65, «De oude Bloemmarkt en Pijpenmarkt, *f* 205; N° 67, «De groote Schouwburg by de Leydsche Poort», teekening door H. Schouten, *f* 215; Arnhem, N° 696, «De Markt tot Arnhem», door J. de Beyer, *f* 132; Brussel, N° 922, «Inhuldiging van Willem I in 1815», *f* 165.

VEILING VAN HANDSCHRIFTEN EN BOEKEN BIJ R.W. P. DE VRIES, TE AMSTERDAM, 8-20 DECEMBER 1906.

De goed gedrukte en geïllustreerde catalogus van deze laatste veiling in het jaar beschreef 1270 nummers, waaronder oude handschriften, drukken van de 15e eeuw af, boekbanden, enz. Wij geven slechts enkele hooge prijzen:

Handschriften. N° 2, Psalterium, 13e eeuw, *f* 230; N° 4, Breviarium Romanum, 2e helft der 14e eeuw, *f* 400; N° 7, Liber sextus Decretalium Domini Bonifacii VIII, 14e eeuw, *f* 525; N° 11, Antiphonarium, 2e helft der 15e eeuw, *f* 1400; N° 15, Gebedenboek, 15e eeuw, met miniaturen, *f* 1500; N° 17, Gebedenboek, 2e helft 15e eeuw, met miniaturen, *f* 1600; N° 18, Gebedenboek, ± 1460, met miniaturen, *f* 800.

Drukken. N° 98, Gebedenboek met Calender voor 1518-1521, met miniaturen, *f* 600; N° 114, Jordanus Nemorarius, Arithmetica et alii tractatus, 1496, *f* 220.

Brs.

AMBACHTS- EN NIJVERHEIDSKUNST

DE NIEUWE MUNT

Door de aanneming van het gewijzigd ontwerp van wet betreffende de muntsoorten zal, ter vervanging van het bestaand zilveren 5centstukje, een nikkelen stuiver van grooter afmeting worden ingevoerd. Mijn eerste gedachte was, dat onze Vereeniging een adres aan den Minister zou zenden betreffende de wenschelijkheid van een goed en schoon ontwerp voor deze nieuwe munt. Bij nadere informatie bleek echter de vorm van de munt bij bedoeld gewijzigd ontwerp tegelijk vastgesteld te zijn, terwijl een proef van die nieuwe stuiver ter bezichtiging op de tafel van den Minister lag tijdens de besprekingen. Wordt deze wijziging dus goedgekeurd door de Eerste Kamer, zoo zeide men mij, zou de aanmunting wel spoedig daarna geschieden. Er is dus op 't moment weinig aan te veranderen. De omschrijving van de nieuwe pasmunt luidt als volgt: «Op de voorzijde de koninklijke kroon, boven het woord "Nederland", op een lint tusschen eikentakken, waaronder het jaartal. Op de keerzijde: de waardeaanduiding 5 cents tusschen twee oranjetakken».

Deze onschuldig uitziende omschrijving is al voldoende om een Nijverheidskunstenaar een nachtmerrie te bezorgen en de vrees is maar al te zeer gewettigd dat dit nieuwe stuiverstukje voor zijn broertjes niet in leelijkheid en stijlloosheid zal onderdoen. Het eenige wat nu overblijft is een ernstige kritiek op dit voortbrengsel van Rijks-Nijverheidskunst, zoodra het verschijnt. Is er iemand van onze leden, die van plan is dat varkentje te wasschen, dan zou het dunkt mij aanbeveling verdienen eens te onderzoeken in hoever en waar in 't Buitenland voor dergelijke gevallen prijsvragen onder kunstenaars worden uitgeschreven.

In elk geval wordt het tijd om met de noodige nadruk aan de Regeering duidelijk

te maken, dat het zeer zeker niet in 't belang van de ontwikkeling der kunsten bij de massa is, dat officieel zulke afgrijselijke dingen gemaakt en verspreid worden. Waar de Regeering toch door hare zorg voor het kunstnijverheidsonderwijs en de kunstambachtscholen op prijzenswaardige wijze tracht mede te werken tot de ontwikkeling van de Hollandsche kunstnijverheid, ligt het geheel in de lijn van deze bemoeiïngen als het Rijk, waar dit zelve als producent van kunstnijverheidsvoorwerpen optreedt, de strengste eischen stelt betreffende goede versiering en schoone vormgeving, en niet van die monsterlijkheden voortbrengt, welke volkomen in strijd zijn met de elementaire beginselen van goede sierkunst, zooals die thans op de door het Rijk gestichte of gesubsidieerde scholen worden gedoceerd.

W. P.

BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

DE KUNSTNIJVERHEID — HAND- EN STUDIEBOEKJE TEVENS VADEMECUM VOOR BEZOEKERS VAN MUSEA EN TENTOONSTELLINGEN — Naar Dr Bruno Bucher's « Kunst im Handwerk » met een inleidend woord van J. R. de Kruyff, oud-directeur der Rijksschool voor Kunstnijverheid te Amsterdam. Derde herziene druk, geheel gewijzigd, uitgebreid, en van talrijke illustratiën voorzien door J. W. H. Berden, directeur der Rijksschool voor Kunstnijverheid te Amsterdam. Haarlem, H. D. Tjeenk Willink & zoon, 1905.

Het verschijnen van dit boekje komt in dezen tijd nu de schare van hen, die belang stellen in kunstnijverheid, grooter wordt, zeer zeker gelegen, en wij wenschen het in veler handen, waar het ongetwijfeld door zijne beknopte, maar meestal juiste en eenvoudige beschrijvingen der verschillende stijlen en technieken, verduidelijkt door eenige afbeeldingen, kan medehelpen om menig verkeerd begrip door beter te doen vervangen. Want alles wat de moderne kunstnijverheid aanbelangt, heeft zich in dezen tijd niet te beklagen over gebrek aan belangstelling bij het publiek, maar het is dikwijls niets meer dan belangstelling van een liefhebberig-oppervlakkigen aard, slechts voortkomende uit een modieuzen zin voor het « moderne ». Vooropgesteld een goeden smaak en een logischen kijk op de dingen, is voor een juiste beoordeeling van kunstnijverheidsvoortbrengselen eenige kennis der gebruikte technieken en stijlen een eerste vereischte, en zal allicht daardoor meer waardeering worden gewekt voor het werk van hen die nog dikwijls met al te veel moeite, zoowel moreel als financiëel hebben te kampen, om de gebruikskunsten tot nieuwen bloei te brengen.

Bij de uitgebreide stof, die in dit boekje te behandelen viel, is het mogelijk dat er wel eens kleine onjuistheden voorkomen, die wij hopen dat spoedig kunnen worden hersteld bij eenen eventueelen vierden druk.

Zoo wijzen we b. v. op de op pag. 121 aanvangende beschrijving van de techniek der lithographie, waar van het drukklaar maken van den steen een beslist onjuiste voorstelling wordt gegeven. Handelde de drukker als daar aangegeven, er zou van de steenteekening weinig overblijven. Vóór dat men met water op den steen mag komen, moet deze zoogenaamd « geprepareerd » worden, dat is, bedekt met een mengsel van arabische gom, water en salpeterzuur; eerst *dan* is het proces voltrokken, en neemt de schoongelaten steen het water aan en de daarop met vettige inkt of krijt gemaakte teekening *niet*, waardoor op deze teekening de vettige verf zich hechten kan.

Iets verder wordt de lithografie een hoogdruk procédé genoemd. Dit is niet juist, wijl de teekening niet merkbaar verheven is op den steen, en de druk mogelijk wordt gemaakt door eene scheikundige bewerking. Daarom wordt de steendruk in tegenstelling met boekdruk *(hoogdruk)* en koper- of staalgravure *(diepdruk)* juist *vlakdruk* genoemd, uitgezonderd enkele gevallen wanneer door herhaaldelijk etsen de teekening verhoogd wordt. Nog eenige kleinere onjuistheden over den steendruk gaan we voorbij, wijl deze slechts voor verder doorgevoerde technische behandeling van belang zouden kunnen zijn.

Bij deze aanmerkingen op den tekst, wil ik het hier laten, omdat ik het vooral wil hebben over de typografische verzorging van dit nuttige boekje, die toch als niet geringe bijzaak mag beschouwd worden.

Het gaat toch niet aan, dat een dergelijk boekje over kunstnijverheid in velerlei opzicht, een zoo slecht specimen is van boekdruk, (ook volgens den heer Berden tot de kunstnijverheid behoorende) en zeker niet, waar de bewerker, de heer B. de directeur is van onze eerste en officiëele kunstnijverheidschool hier te lande, en het toch bij goed inzicht en door zijne bemoeiïng met de uitvoering in zijn macht was geweest, (door een juiste keuze en plaatsing van het drukmateriaal) van dit boekje een voorbeeld te maken van wat met eenvoudige middelen (zelfs zonder expresselijk geteekende versieringen) op het gebied van boekdrukkunst bereikt kan worden.

De omslag, een modern onrustig papiertje, is bedrukt met welgeteld negen verschillende lettersoorten en grootten. Men zou dan ook, hierop afgaande eerder denken de eerste, in 1877 verschenen uitgave, dan de derde van 1905 voor zich te hebben. Toen immers gebruikte men zoowat voor iederen regel een andere — hetzij in grootte of vorm verschillend — lettertype, een gewoonte die wij gelukkig zoowat als afgedaan kunnen beschouwen dank zij den invloed van mannen als Morris en de na hen komende boekversierders, en vooruitstrevende boekdrukkers, al zijn deze laatste schaars te vinden. Ook het plaatsen van den bladspiegel op de bladzijde is in strijd met het meer en meer geapprecièerde beginsel, dat op de twee tegenover elkaar staande en bij elkaar behoorende paginas het gezamenlijke wit aan de binnenkant niet tweemaal zoo breed mag zijn als dat aan den buitenkant der paginas, opdat zij niet den indruk maken van uiteen te vallen. Dit wordt vooral geëischt bij een ongebonden exemplaar, waar rekening moet worden gehouden met de bij het inbinden noodzakelijke afsnijding der buitenmarge. Zooals in dit boek de buitentekst-illustratiën zijn geplaatst, zou het bij 't binden zelfs noodig zijn, dat deze uitgelicht en aan de rugkant afgesneden werden.

Voor de opschriften van de hoofdstukken en hun onderverdeelingen zijn gebruikt eenige, van het toch al niet fraaie lettertype der tekst afwijkende lettersoorten, wat niet bevorderlijk is aan de eenheid van zoo 'n pagina. Te meer nog missen wij die zoo zeer gewenschte eenheid, waar het wit boven de hoofdstukken telkens verschilt in grootte, en zelfs éénmaal een illustratie als kopvignet is gebruikt, hoewel dit op zich zelf nu niet zoo afkeurenswaardig is.

In het voorbericht voor den 3den druk zegt de heer B., dat met het verloopen van het getij de bakens verzet dienen te worden. Uit een en ander moge blijken, dat wat de typografische uitvoering van dit boekje betreft, de heer B. deze goede raad zelf niet in praktijk heeft gebracht.

Krommenie 1906. S. H. DE ROOS.

VAKONDERWIJS IN HET BUITENLAND IN VERBAND MET HET VAKONDERWIJS IN NEDERLAND, DOOR H. J. DE GROOT, INSPECTEUR VAN HET MIDDELBAAR ONDERWIJS — S. L. VAN LOOY, AMSTERDAM

Dit boekje is feitelijk een uitgebreid zakelijk rapport, omtrent het buitenlandsch vakonderwijs, uitgebracht aan Zijn Ex. den Minister van Binnenlandsche Zaken, maar waaraan echter vastgeknoopt zijn, een aantal denkbeelden en beschouwingen omtrent eene mogelijke regeling hier te lande.

Hoe interessant de mededeelingen omtrent de buitenlandsche scholen ook zijn en er geen twijfel bestaat aan de geloofwaardigheid van den Inspecteur, wil men toch veelal met eigen oogen zien, om overtuigd te worden. Voor ons blijven evenwel de hier te lande bestaande toestanden te controleeren en in verband daarmede kunnen de maatregelen worden beschouwd, welke door den Inspecteur worden aanbevolen om tot verbeteringen te komen.

Wij stellen voorop, dat een goed ambachtsonderwijs, 't zij het in de school of werkplaats wordt gegeven, een krachtigen steun vormt om tot hernieuwden bloei der Ambachts- en Nijverheidskunst te komen. Goede

begrippen omtrent materiaal, constructie en zuivere techniek zijn een noodzakelijke vereischte in den ontwikkelingsgang van uitvoerder en ontwerper. In eenige hoofdstukken worden denkbeelden gegeven omtrent het leerlingwezen, schoolonderwijs, bevoegdheden, cursussen, enz., en der middelen waardoor het algemeen peil der ontwikkeling van onze werklieden in theoretischen en praktischen zin kan worden verhoogd. Hij dringt aan op wettelijke regeling van het leerlingwezen in verband met de financieele verhoudingen der particuliere instellingen van ons vakonderwijs. Zijn voorstellen om tot eenen geordenden toestand te komen hebben onze volle sympathie.

H. E.

LES ARTS, het door de firma Manzi Joyant (voorheen Goupil) in groot formaat uitgegeven kunsttijdschrift munt wel eens meer door royale en fraaie reprodukties dan door degelijkheid van den tekstuit. Zoo ook ditmaal (Dec. 1906) waar het een beschrijving brengt van de beroemde kunstverzameling van den Earl Spencer op Althorp House. De reprodukties zijn talrijk, fraai en van grooter afmeting, dan den meesten anderen periodieken mogelijk is. Het artikel van René Pierre Marcel leest men echter niet zonder bedenkingen. B. v. waar de auteur een beschrijving geeft van een schilderij, dat hij voor wel het meesterwerk der verzameling houdt, een portret van Rembrandt's moeder door Rembrandt zelf, — een beschrijving, die bij al de schoonheden welke de schrijver in het werk meent te ontdekken, ook den lezer meer zou kunnen ontroeren, als hij in de reproduktie althans iets van al de geroemde fraaiïgheid terug vond. Het minder aantrekkelijk schijnend portret lijkt echter niet veel op Rembrandt's moeder, noch op een werk van Rembrandt — en zoo het dit al wel mocht zijn, kan men het toch bezwaarlijk een meesterwerk achten.

Dat de schrijver Rembrandt's heerlijke jongensportret, dat men eerder geneigd is voor een parel dezer kollektie aan te zien, (bezoekers van de Amsterdamsche of Londensche Rembrandt-tentoonstellingen hebben de onvergelijkelijke bekoring van dit portretje kunnen genieten) nog betitelt als een konterfeitsel van Prins Willem van Oranje (later Willem III, volgt er hoogst gewetensvol) is toch ook wel een weinig achterlijk. Vroeger mag men het zoo genoemd hebben, thans is er echter behalve deze schrijver wel sinds jaren niemand meer, die aan deze identifikatie vasthoudt.

Ook het overige artikel is van een gladde oppervlakkigheid, die de eigenschap is van het minst deugdelijke, dat in Frankrijk over kunst geschreven wordt.

THE BURLINGTON MAGAZINE (December 1906) bevat o. a. een opstel van Dr. W. Martin, dat een inzicht wil geven in de wijze van ontstaan van een zeventiend'eeuwsch Hollandsch schilderij. Kennis van de schildertechniek onzer voorouders kan men o. a. ontleenen aan onvoltooid gebleven schilderijen. De schrijver bespreekt er verschillende en maakt daaruit zijn gevolgtrekking omtrent het besproken onderwerp. Ook de zichtbare repentirs op sommige schilderijen, waarvan Dr. Martin een aantal markante voorbeelden noemt, doen een oogenblik met het ontstaan van het kunstwerk meeleven, geven een blik in zijn voorbereiding en ontwikkeling. En in de werkplaats zelf krijgt men een kijkje, door sommige afbeeldingen van schilders-ateliers, welke van de werkwijze van zeventiend'eeuwsche schilders een denkbeeld geven. De schrijver zal zijn opstel in een volgende aflevering voortzetten.

C. G.

DIRICK JACOBSZ. VELLERT

SCHILDER VAN ANTWERPEN ([1])

II

HOUTSNEDEN

HET devies van het St. Lucasgild is een uitstekend voorbeeld van de vindingrijkheid, waarmee Vellert Italiaansche modellen in toepassing bracht. Het schijnt mij niet twijfelachtig, dat hij eenige dier spiegels waaraan toilet-benoodigdheden bevestigd werden (restelli) heeft gezien die vooral in Venetië de wanden sierden. De rijke ramen dier spiegels zullen hem voor een omlijsting der emblemen van zijn gild bijzonder geschikt zijn voorgekomen. Een vergelijking met de reproductie van het restello der collectie Guggenheim (Venetië) dat wij aan de zoo merkwaardige studie van Gustav Ludwig over Venetiaansch huisraad ([2]) ontleenden, is, dunkt mij, volkomen overtuigend. Het plaatsen der kolommetjes vóór de pilasters met verdiepte velden (ordonnantie die we ook op den St. Lucas hebben kunnen opmerken), de hoekvullingen noodig geworden tusschen den bovenbouw en den breederen basis, bieden ook bij nauwkeurige beschouwing, treffende punten van overeenkomst. We zijn bijna verwonderd, aan den basis van Vellert's devies niet de pennen te zien die het tot een echt restello zouden maken. De paardestaart waar de kammetjes in steken en mee worden schoongemaakt, de waaiervormige borstel, het bontje dat de dames « in de hand houden » of over den blooten schouder leggen, ze zouden, met nog andere toilet-utensiliën, er eigenlijk moeten afhangen. ([3]) Maar ook het ijdel spiegelglas verdween om plaats te maken voor de violieren en het gevleugelde dier van St. Lucas.

Aan het houtblok waar het devies van het Antwerpsch St. Lucasgild op gesneden stond moet een langdurige werkzaamheid te beurt zijn gevallen. Reeds

([1]) Zie ONZE KUNST, Deel X, blz. 127. (December 1906).
([2]) *Italienische Forschungen*, Band I, p. 200.
([3]) T. z. p. pag. 263-268.

Glück veronderstelde, zich hierbij aansluitend aan Campbell Dodgson, dat het door hem gereproduceerde Oxfordsche exemplaar en een ander van het Lon-



Restello der verzameling Guggenheim te Venetië.

densche Prentenkabinet, waar 2 mm. beneden het onderste punt de letters H.D.N. met het jaartal 1626 te lezen staan, beide late drukken waren. Ook de Amsterdamsche prent, die op 1½ mm. beneden het zelfde punt is afgesneden, kan een dergelijken laten datum hebben gedragen. De wormgaten die men hier en daar in de prent opmerkt sluiten de mogelijkheid van een druk van 1526 uit, hoewel de omstandigheid dat ze niet gedicht zijn waar dit op het Oxforder exemplaar wel het geval is (rechts van het St. Lucasschildje; links van het rechter kolommetje) het vermoeden wettigt, dat van die beiden de Amsterdamsche druk vroeger is. Het Parijssche Prentenkabinet bezit van deze prent twee gelijkelijk slechte exemplaren, beide van het zeer gesleten blok — een stuk van de linker S-spiraal is weggevallen — gedrukt, dat toen waarschijnlijk



DIRICK VELLERT : Devies der Rederijkerskamer de Lelie van Diest.

in het bezit was van den Antwerpschen uitgever Frans van Wyngaerden. Op het niet afgesneden exemplaar toch zijn, bijna 3 mm. onder het devies, de letters F. V. W. en het jaartal 1643 gedrukt.

Het devies van het Antwerpsche St. Lucasgild is, naar ik stellig meen, niet het eenige stuk van dien aard door Vellert voor een kunstlievende vereeniging ontworpen en gesneden.

Het was bij een bezoek aan het Brusselsche Prentenkabinet dat de Directeur, de heer van Bastelaer, mij mededeelde dat in het begin der XVIe eeuw vele rederijkerskamers dergelijke deviezen rijk waren en die waarschijnlijk bij feestelijke gelegenheden, als het Landjuweel, verspreidden. Tot staving zijner meening vertoonde hij mij het allermerkwaardigste handschrift dat in zijn kabinet wordt bewaard en dat documenten betreffende het te Antwerpen in 1561 gegeven Landjuweel bevat (1). In dit handschrift toch zijn 29 blazoenen, op twee na alle houtsneden, van rederijkerskamers die aan dat Landjuweel deelnamen, verzameld. Het viel mij terstond op, hoe bijna allen de opbouw en ornamentatie van Vellert's devies tot voorbeeld hadden gediend. Bij nader onderzoek werd ik echter bovendien verrast door een blazoen dat in bouw, motievenvoorraad en snede zóó geheel met het devies van 1526 overeenkomt, dat ik niet aarzel er een nog onbeschreven eigenhandige prent van Vellert in te zien. Een vergelijking van bijgaande reproductie (2) met die van het devies van 1526 maakt een uitwijding over de punten van overeenkomst onnoodig (3). Tevens zal het duidelijk zijn, dat dit prentje waarschijnlijk ook in het eind der twintiger jaren moet gedateerd worden en dus lang vóór het Landjuweel van 1561 voor de rederijkerskamer de Lelie, van Diest, moet zijn gemaakt. Hierop wijzen ten overvloede het wapen van René van Châlon, heer van Diest, die reeds in 1544 stierf en het wegsnijden van het jaartal.

Ik hoop elders op het handschrift terug te komen en te wijzen op den grooten invloed die Vellert's twee blazoenen op die voortbrengselen der houtsnede hadden. Tevens zal dan mijn twijfel of ik ook het devies van den Olijftak van Antwerpen (4) — een Restello in tre campi ! — met het jaartal 1556 *eronder* gedrukt, voor een later werk van Vellert mag houden, misschien zijn opgelost.

Met grootere beslistheid zou ik hem een andere houtsnede (een vrij groot ornamentblad, hoog 15, breed 28 cm.) die ik in het Londensche Prentenkabinet vond (5) durven toeschrijven. De groot gesneden breedtevulling (waarvan men den onderrand vergelijke met het acanthus-versierd profiel

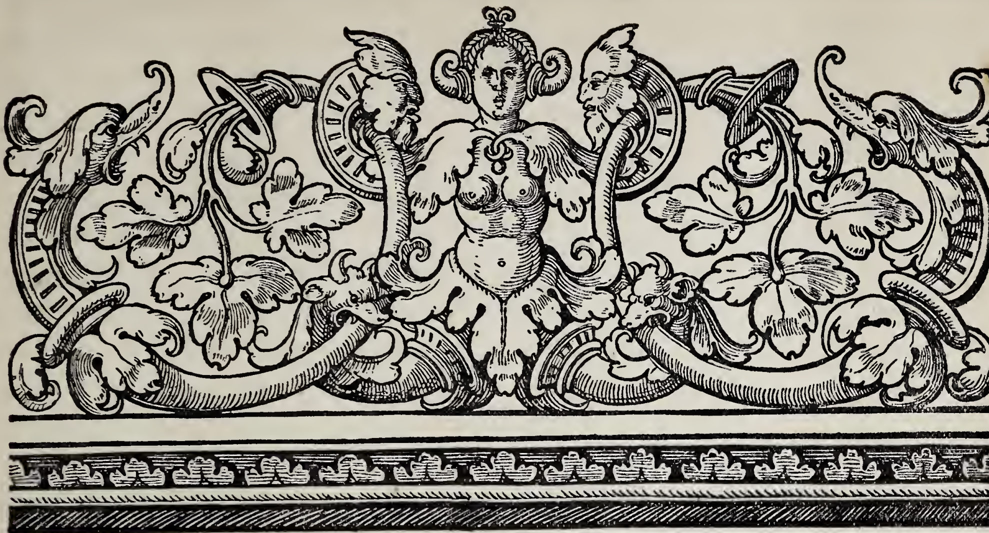
(1) Het hs. werd in 1861 uitgegeven door Ed. van Even, *Het Landjuweel van Antwerpen in 1561*, met platen van L. van Peteghem.

(2) De fotografie heb ik aan de groote hulpvaardigheid van den Heer van Bastelaer te danken.

(3) Zie nog voor de beschrijving van deze prent van Even t. a. p. pag. 62. Op de plaat van van Peteghem (pl. XX) is het jaartal 1561 ingevoegd en het opschrift aangevuld. De reproducties vertoonen meer veranderingen van data of opschriften. Ze zijn daarom niet dan met voorzichtigheid te gebruiken. De Heer van Bastelaer vermoedt dat van Even, aan wien het handschrift toebehoorde, nog andere staten dezer blazoenen bezat of kende zoodat die veranderingen niet op louter willekeur zouden berusten.

(4) v. Even, pl. XIII.

(5) E. 8, 172 (portefeuille 8 der ornamentprenten).



DIRICK VELLERT : ORNAMENT-FRIES



DIRICK VELLERT (?) : MERK VAN DEN DRUKKER MICHIEL HILLEN.

(In *Doctissimi viri Joannis Murmellii Ruremundensis Papa puerorum, una cum certissimis Syntaxeos præceptonibus,* Antwerpen, 1537, in-4°).

aan de console van het Diester blazoen) die een aanwijzing te meer voor de identiteit van Vellert met G. I. moet heeten, is waarschijnlijk bestemd om gebruikt te worden in het atelier van den glasschilder. Door zulk een prentje op het glas over te trekken moeten de gezellen in korten tijd een horizontalen band gereed hebben kunnen krijgen.

Het Amsterdamsche Prentenkabinet bezit onder den naam van Jacob Cornelisz. nog twee kleine ornamentale houtsneden, die, hoewel men ze wat hun motieven ([1]) betreft wel met deze prent kan vergelijken, toch veel minder vlot gesneden zijn dan dat ze dezelfde hand zouden verraden.

Van de tweede bekende houtsnede van onzen meester, het aardige en uit een cultuurhistorisch oogpunt zoo belangrijke jongens-en-meisjes-schooltje, gaf Glück eene goede reproductie naar het eenig bekende (niet al te fraaie) Londensche exemplaar. Het is niet noodig daarbij nog stil te staan. Het is toch mijn bedoeling niet zoozeer, Vellert's œuvre reeds nu opnieuw te beschrijven, als wel wat ik aan nieuws over den meester vond saam te vatten. Slechts wil ik, hierin van Glück afwijkend, er nog op wijzen hoe Vellert ook hier aan zijn vormentaal van de twintiger jaren is trouw gebleven. Houding en beweging van het meisje dat zich boven ietwat angstig naar den meester sleept, van de twee moedertjes die beneden links-vóór zijn gezeten (men vergelijke het achterste vrouwtje met de Elisabeth op het prentje van 1524, B 10) hebben volkomen Vellert's karakter.

Nog twee groote houtsneden zijn wel voor werk van Vellert doorgegaan. R. Weigel ([2]) beschrijft een prent uit twee stukken bestaande, de Rijke man en Lazarus en een andere, twee mannen en een vrouw aan een speeltafel. Ik ken alleen de rechterhelft der eerste prent, die zich in het Amsterdamsche Prentenkabinet bevindt en ik ben er van overtuigd dat we hier niet met Vellert, maar met een werk van den waarschijnlijk ook onder invloed van onzen meester staanden Jan Swart te doen hebben dat ik elders hoop te bespreken.

Een andere groote houtsnede daarentegen, door Dodgson om uiterlijke hoewel vrij sprekende redenen aan Jan Swart toegeschreven ([3]), zou ik geneigd zijn meer naar Vellert's sfeer te verplaatsen. Ik bedoel die prent in de breedte waar episoden uit de geschiedenis van Johannes den Dooper worden gegeven. De sierlijke krijgsman links, de man wiens schuin opblikkend hoofd

([1]) Motieven die Jacob Cornelisz. geheel vreemd zijn. Zelfs zijn merkwaardige stuk van 1512 (dus misschien in Antwerpen ontstaan) waarvan Dülberg in zijn *Frühholländer in Italiën* zoo goede afbeeldingen gaf, toont de Gothiseerende verwildering van het Renaissance-ornament, welke dezen meester kenmerkt.

([2]) *Kunstlager-Catalog*, XXVIII, N° 21516, 517. Overgenomen door Nagler, *Monogrammisten, II, 1408*. Weigel vermoedt reeds dat Dirk van Star dezelfde is als die Meister Dietrich de glasschilder, door Dürer in zijn dagverhaal genoemd.

([3]) *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXI, pag. 289.

boven het auditorium van Johannes uitsteekt en vooral het profiel van dezen laatste dat men met het Christustype van Vellert's prenten vergelijke, doen aan onzen meester denken. De geheele van terzijde geziene Johannesfiguur, de stand der beenen, de drapeering, vertoonen trouwens groote overeenkomsten met een ruitje in de Heiligbloedskapel te Brugge dat ik aan Vellert toeschrijf. Mochten wij hier echter met een eigenhandig werk van den meester te doen hebben, dan zouden wij het om de stroefheid waarmee vooral de achtergrondfiguren gesneden zijn, een van zijn vroegste proeven op het gebied der xylographie, een werk van ± 1520, moeten achten (1).

De Antwerpsche houtsnede biedt nog een ruim veld voor onderzoekingen. Het is niet onwaarschijnlijk, dat Vellert bij dat onderzoek eenige vaste punten zou kunnen bieden. Bij het doorzien van Antwerpsche drukken tusschen de jaren 1520 en 1550 zouden vermoedelijk wel houtsneden welke Vellert's hand of zijn invloed verraden, gevonden worden. Ik althans meen, hoewel ik mijn oordeel, slechts op kennis van reproducties gegrond, niet dan aarzelend wil geven, dat die hand of die invloed zich verraadt in een drietal gefigureerde Antwerpsche boekdrukkersmerken die ik bij van Havre afgebeeld zag. (2) Vooral die grimmig bewogen Tijd (Saturnus) met zijn fantastisch schild, die hier nevens gaat, maar ook de andere Tempus, eveneens een merk van Michiel Hillen of van Hoogstraeten, die met zijn sikkel zoo goed zich heeft weten te stellen in de postuur van den Adam op Dürers gravure (B. 1) en die rijkgetooide Fides onder een boog waar groote acanthus-s-spiralen de hoeken vullen (merk van Jan Roelants, maar blijkbaar een late druk) ze deden mij bij den eersten blik aan Dirick Vellert denken.

Nog een andere, belangrijker houtsnede van ± 1530, de Triomf van den Antwerpschen medicus Jacobus Castricus, welke von Loga in een artikel dat vergezeld ging van een uitstekende reproductie op de ware grootte (3) besprak en hoewel aarzelend aan Hans Holbein toeschreef, zouden wij ons zeer goed kunnen voorstellen als in Antwerpen onder Vellert's onmiddellijken invloed ontstaan. Het vrouwelijke gezichtstype verbiedt ons voorloopig aan Vellert zelf te denken, en ook wanneer wij wilden aannemen, dat hij de teekenaar was, zouden wij veel op rekening van den tusschenpersoon moeten stellen (4). Maar het echt Italiaansche, aan Petrarca ontleende gegeven der

(1) Met deze zou dan misschien weer die houtsnede die wel aan Hieronymus Bosch toegeschreven wordt, *de Verzoeking van Antonius*, van 1522, te vergelijken zijn. Men lette op de behandeling van den boom en zijn gebladerte op den voorgrond.

(2) *Marques Typographiques des Imprimeurs et Libraires Anversois*, I, p. 216-218. II, p. 217.

(3) *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, 1894*, pag. 58, 59. De kennis van dit artikel dank ik Campbell Dodgson die mij tevens mededeelde dat andere exemplaren dezer prent zich in Karlsruhe en Dresden bevinden.

(4) Hetzelfde zou het geval zijn met het door Kristeller aan den xylograaf der Triomf toegeschreven merk van Jan Grapheus afgebeeld bij van Havre, t. a. p. I, p. 189.

Triomfen — het bij Glück afgebeelde ruitje (Brussel, Goldschmidt) bewijst het — was Vellert niet vreemd, en een groote teekening in Dresden die hem toegeschreven werd en die ik later hier hoop af te beelden, geeft wel punten van vergelijking.

De eenige reden die von Loga er toe bracht, voor dit blad Holbein in Antwerpen op te houden, de met de geringe waarde der Antwerpsche houtsnede van dien tijd niet overeen te brengen voortreffelijkheden der Triomf, heeft voor ons geen klem. Een blad als Vellert's Lucasdevies van 1526 maakt een voorafgaande en volgende ontwikkeling in Antwerpen ook van deze tak der beeldende kunst, zeer waarschijnlijk.



DIRICK VELLERT : St. Christoffel. (Pass. III, p. 24).

KOPERPRENTEN

Ten allen tijde het meest bekend zijn uit den aard der zaak Vellert's in vele exemplaren gedrukte, van zijn monogram voorziene kopergravuren en etsen geweest. Het is dan ook dit œuvre met uitzondering van de 1544 gedateerde zondvloed binnen het tijdperk 1522-1526 liggend, dat op Dirick Vellert een al te eenzijdig licht heeft geworpen en zijn bovendien nog door een zeer bijzondeze techniek bepaalden stijl van een vijftal jaren heeft doen aanzien voor het onveranderlijke wezen van zijn kunst.

En toch is het, meen ik, meer dan waarschijnlijk, dat een kunstenaar die reeds in 1511 vrijmeester werd, in 1520 Dürer's bezoek aan Antwerpen beleefde en nog in 1539 werkzaam was, en die bovendien zoo openstond voor nieuwe invloeden, zich wel aan de Vlaamsch-15e eeuwsche tradities, eerst mischien onder invloed van de Leidsche school, later, onder dien van Dürer zal hebben moeten ontworstelen, om zich ten slotte, ook dit als logische consequentie van zijn reeds vroeg blijkende Italiaansche voorliefden, aan te sluiten bij de Rafaëllesken.

Voor Vellert's vroegen stijl nu kunnen zijn prenten ons niets leeren. Daarentegen heeft de bij Glück prachtig gereproduceerde groote zondvloed door zijn datum 1544 tot bewijs gediend dat hij, terwijl in dien tijd bijna al zijn landgenooten offerden aan de goden der Italiaansche Renaissance —

Rafaëls tapijtcartons waren reeds ± 1517 in Brussel verwerkt — tusschen 1526 en 1544 een groote mate van nationale onafhankelijkheid bewaarde. Ik acht dit bewijs niet afdoende. Toegegeven moet worden, dat, al draagt de zware musculatuur der naakten de onmiskenbare teekenen van Italiaanschen invloed, een groote gelijkmatigheid van techniek tusschen deze prent en het graphische werk der twintiger jaren bestaat. Wanneer ik echter aan de hiervoor geschetste ontwikkeling, mij steunend op buiten Vellert's graphische werk liggende gegevens, wilde vasthouden, zouden voor deze gelijkmatigheid wel verklaringen te vinden zijn. Het zou kunnen zijn, dat de ontwikkeling van Vellert's graveerkunst niet met die zijner teekenkunst gelijken tred hield. Bovendien ware het niet onmogelijk, dat de nu bekende exemplaren, evenals dat het geval was met het St. Lucas-gild-devies, alle gedrukt zijn van een in de twintiger jaren ontstane maar opgesneden en van het jaartal 1544 voorziene koperplaat. Wel moet het wegslijpen van het oude jaartal — indien dat noodig was — met groote handigheid zijn geschied, maar geheel onmogelijk lijkt mij zoo'n bewerking niet. In de goede Londensche druk is de steen met jaartal en monogram donkerder getint dan haar omgeving (1). Wij mogen ons dus niet, wanneer wij meenen bij Vellert ook na het jaar 1526 een verandering van stijl te kunnen aanwijzen, alleen door de 1544 gedateerde zondvloed daarvan terug laten houden.



DIRICK VELLERT:
Man met Wapenschild. (B. 18).

Bartsch beschrijft van Dirk van Star 19 prenten. Passavant (III, p. 24) kent er geen andere « si ce n'est un St. Christophe qu'Ottley à Londres doit avoir possédé, mais à propos duquel des notices précises nous manquent ».

(1) JOUBERT (*Manuel de l'Amateur d'Estampes*, III, Appendice p. 279) noemt, helaas zonder omschrijving, een eerste staat van het blad in de veiling Durand (1821). — Bij HUBER en ROST (*Manuel des Amateurs de l'Art*, deel V, p. 66) wordt van *de Zondvloed* gezegd, dat ze geteekend is : D. van Stern fec. (sic) 1523.

In het exemplaar van Glück's artikel dat aan den overleden Oud-Directeur van het Amsterdamsche Prentenkabinet, den Heer J. Ph. van der Kellen behoorde vond ik uit den Catalogus der veiling Marshall, 30 Juni 1864, onder N° 414 aangehaald : *The Deluge*. First state before the coarse stippled work over the figures, hitherto undescribed and perhaps unique ; from the De Fries collection.

Deze wat uitvoerige mededeelingen, in de hoop dat de « eerste staat » nog eens aan het licht moge komen. Wij zullen zien dat van der Kellen van nog andere prenten verschillende staten beschreven vond of kende.

Ik was zoo gelukkig dit prentje in het Londensche kabinet aan te treffen en geef er hier de reproductie op ware grootte van.

Hoewel het monogram ontbreekt — het exemplaar is, meen ik, van onderen niet zooveel afgesneden, dat het daarbij verdwenen kan zijn — moet dit aardige prentje, waar vooral het gezicht van den doodvermoeiden Christoffel zoo expressief is, zonder aarzeling aan Vellert gegeven worden. Het zal wel een van zijn allereerste prentjes zijn. Daarop wijzen, behalve het ontbreken van monogram en jaartal [1], het tamelijk kleine formaat en de nog vrij sommaire behandeling van het landschap. Van Dürer's verschillende Christophorus-voorstellingen diende misschien de bewogen houtsnede van ongeveer 1500 (B. 104) tot vrij gevolgd voorbeeld, terwijl bij de technische behandeling van den boomstronk en het er omheen groeiende gras een andere vroege gravure van Dürer, de Vaandrig (B. 87), welker invloed ik ook in den achtergrond van den Man met den dolfijn meen te bespeuren, aan den beginner een kostbaar houvast zal hebben gegeven.



DIRICK VELLERT : Goudsmidje, (B. 14).

Van Vellert's zeldzame overige kleine prentjes, meest 1522 gedateerd, gaan hierbij verscheidene afbeeldingen. De zoo juist genoemde Man met den dolfijn vindt men in mijn eerste artikel.

De merkwaardige op zijn rug geziene krijgsknecht die met zijn rechter hand op coquette wijze een doodsbeen houdt en met zijn linker het raadselachtig wapenschildje, dat ons met dat door de Naakte vrouw gehouden (B. 19; bij Glück afgebeeld) misschien eens de vijf-stralige ster in Vellerts monogram zal helpen verklaren [2], is van die vroege prentjes wel een van de sierlijkste. Het geëtste goudsmidje, St. Eligius ?, (B. 14) is ook daarom van belang omdat het Rembrandt waarschijnlijk zal geïnspireerd hebben bij het etsen van hetzelfde onderwerp. [3] Wel merkwaardig, dat het aanbeeld op Rembrandt's prentje de C-spiraal vertoont : men zou er uit willen afleiden dat de Hollandsche zeventiende-eeuwer nog ander werk van onzen Antwerpenaar kende. Overigens zal ik nog gelegenheid hebben er op te wijzen, dat

[1] Ik reproduceerde van G. I's groteske den eersten staat vóór het jaartal 1522. Van Maria en Anna met het Christuskind (B. 7) wordt in R. Weigel's Kunstauction van 10 Juni 1861 een staat voor het jaartal 1522 en vóór « 31 Dec. » beschreven. (Aanteekening van der Kellen).

[2] Aan de duidelijk verschillende arceering in laatstgenoemd prentje schijnt men echter in de 16e eeuw nog geen heraldische beteekenis te mogen hechten.

[3] Bartsch, 123. Het was Jhr. H. Teding van Berkhout, Onderdirecteur van 's Rijks Prentenkabinet te Amsterdam, die, toen ik hem Vellert's prent wees, onmiddellijk aan het etsje van Rembrandt dacht.

Vellert qualiteiten bezat die hem eerder tot een voorlooper van Rubens dan van den Hollander stempelen.

Eenige van Vellert's vroege prentjes vertoonen reeds den invloed van Italiaansche gravuren. Ik plaats hier de Maria en Anna met het Kind (B. 7)



MARCANTONIO RAIMONDI :
Maria, Anna en het Kind, (B. 172).



DIRICK VELLERT :
Maria, Anna en het Kind, (B. 7).

van 1522 naast een prentje van Marcantoon (B. 172) waaraan het door compositie en afmetingen (ze zijn bijna precies even breed) na verwant is. Te opvallender is daardoor het verschil in karakter van het droog-architecturale Italiaansche en het intiemere Nederlandsche prentje. Een vergelijking is voor ons van waarde, omdat ze weer toont hoe Vellert een Italiaansch gegeven verwerkte. Allaert Claesz. die ook veel ornamentmotieven bij Vellert zal hebben gehaald, gebruikte dit prentje op een dolkschede (Bartsch 13).

Van Marcantoon afgekeken zal verder wel zijn de uitvoerige dateering (met jaar en dag) van de meeste van Vellert's prenten. Ook de eigenaardige door onregelmatige horizontale arceering en uitsparing der witte wolken verkregen luchten vinden wij op prenten uit Raimondi's kring, bv. van Marco Dente, terug. Leerzaam is een vergelijking van Vellert's *Venus* (B. 11), reeds van 1524 wel is waar, met Marco Dente's op een schelp staande Venus (B. 323) voor de behandeling van water, land en lucht, en met die andere mooie prent van Marco Dente waar Venus zich een doorn uit den voet trekt (B. 321), voor de behandeling der hurkende naaktfiguren. Het zij mij nog



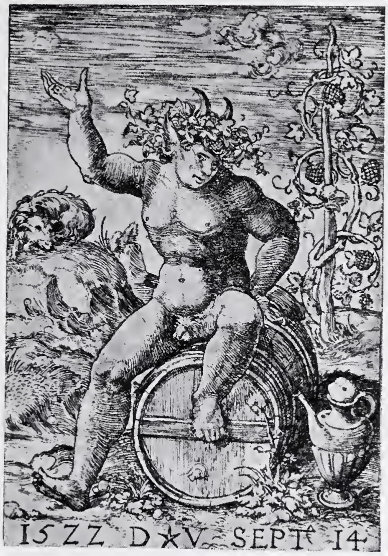
DIRICK VELLERT : DE WONDERBARE VISCHVANGST, (B. 3).



DIRICK VELLERT : PETRUS OP HET WATER, (B. 4).

veroorloofd, het van voren geziene gezicht van Vellert's Venus te vergelijken met dat der Sirene van G. I's groteske van 1522.

In 1523 begint Vellert dan voor zijn prenten, met uitzondering van zijn etsjes van 1523 en 1525 ([1]), van zijn Venus en van het in verband met het Schooltje besproken en hier gereproduceerde prentje van 1524, de St Elisabeth met den bedelaar, een grooter formaat aan te nemen. Zijn buitengewoon ontwikkeld gevoel voor het landschap krijgt nu gelegenheid zich te uiten.



DIRICK VELLERT : Faun op een Wijnvat. (B. 12).

In Christus' ontmoeting met de Samaritaansche (B. 6), wier vooroverbuigende houding en bewogen linkerhand ons bovendien stijlkenmerken van groote waarde bieden, in de Wonderbare Vischvangst (B. 3) vooral ([2]), in den doorkijk op den St Bernard, krijgen we dan die fijne voorzichtig getipte stukjes land waar een paar huisjes, wier erf wordt afgesloten door een hek, tusschen boomen schuilen en waar een hooggewelfd bruggetje het smalle water voor de haastig bewegende kleine figuurtjes overspant, terwijl grillig gevormde gevaarten — ze lijken krijtrotsen — den horizont begrenzen. Waarlijk — de bestudeering van Vellert's teekeningen zal ons nog in die meening sterken — niet alleen Patenier of Joos van Cleef zijn in staat geweest landschappen te concipieeren zooals men er hun gemeenlijk toeschrijft.



DIRICK VELLERT : Venus, (B. 11).

Van de prenten die meestal voor Vellert's hoofdbladen doorgaan, den Bernard en den Lucas (B. 8, 9) gaf ik de reproductie in mijn eerste artikel.

Op den van terzijde gezienen St Bernard zal ik, wanneer bij de bespreking van Vellert's schilderkunst de schilderstukken der zooge-

([1]) (B. 15, 17, 16). Van de beide laatste geeft Ottley in zijn Facsimiles (105, 106) zeer goede reproducties.

([2]) De Christus schijnt in houding, gelaatstrekken en gebaar merkwaardigerwijze wel verwant aan dien van Jan Joost's *Opwekking van Lazarus* van het altaar te Calcar.

naamde Blesgroep en van den Meester der Utrechter Adoratie behandeld worden, nog moeten terugkomen.

Over den voor de schilderijen-kunde (1) belangrijken Lucas die met zoo gespannen aandacht de Maagd conterfijt, terwijl, in het kamertje achter, een gezel verf staat te wrijven, zal ik bij de toeschrijving van een hetzelfde onderwerp behandelende teekening aan ons lid van het Antwerpsche Lucasgild nog het een en ander kunnen opmerken.



DIRICK VELLERT: St. Elisabeth, (B. 10).

Het spreekt wel vanzelf, dat wat ik in mijn eerste artikel over de ornementaal-technische ontwikkeling van den nog wat klein beverigen St Bernard (1524) tot den grooter en strakker behandelden St Lucas (1526) opmerkte, ook als een algemeener waarheid kan worden gezegd. Bij een nadere beschouwing van Vellert's in zoo kort tijdverloop gesigneerde prenten valt het op, hoe zijn eerst bijna angstig bewegend burijn ten slotte met ietwat drogen maar zeer vasten zwier het koper snijdt. Behalve aan de prentjes van G. I. en den St Lucas van 1526 is die veranderde techniek zeer goed waarneembaar aan den bijna forsch gesneden zinkenden Petrus (B. 4) van December 1525. Het verschil met den St Bernard en zelfs met den Christus door Satan verzocht (B. 5) (2) van April 1525 is opvallend. Bijgaande reproductie geeft van de twee exemplaren die het Amsterdamsche Prentenkabinet bezit, den lateren staat, waar de te hooge rug van den Christus, zonder dat de oorspronkelijke omtrekslijn werd weggeslepen, zooveel mogelijk is gecorrigeerd (3). Een zeer merkwaardige vlot gedane licht-en-donkerstudie voor deze prent die zich in het Amsterdamsche Prentenkabinet bevindt, wordt in mijn volgend artikel, dat over Vellert's teekeningen zal handelen, gepubliceerd.

(Wordt voortgezet).

N. Beets.

(1) Als wij zoo de door Frimmel met het woord « Gemäldekunde » aangeduide hulpwetenschap mogen noemen.

(2) Een vroege staat « Before the work on the fround of the Devils ornamented legging and the broad shadow under the knee » wordt beschreven in den vroeger genoemden Catalogus Marshall onder No 417 (Aanteekening van der Kellen).

(3) Aanteekening van der Kellen.

EEN REMBRANDTIANUM

VELE waren de verrassingen, die de Rembrandtliteratuur in 1906 bracht, doch daaronder geene, die op voldoende en afdoende wijze de strijdvraag over de benaming en de verminking der Nachtwacht vermocht op te lossen. Kwam dit door een tekort in begrijpen, of was het een leemte in voelen, die den doorslag niet wist te geven ?

A priori is een strijd over de benaming onnoodig en overbodig. De titel « Nachtwacht » is *volkomen juist*, want zooals in iedere overlevering een grond van historische waarheid schuilt of allerminst een aanwijzing daartoe, zoo is ook deze naam voor het eerst genoemd in geschriften der 18e eeuw, niet uit de lucht gegrepen, noch op dat oogenblik ontstaan, maar de herleving der oorspronkelijke volksbenaming, die schrijfterm werd, waar ze vroeger slechts de gewone vulgaire betiteling was geweest.

Het volk noemde het korporaalschap, dat 's middags tegen 4 uur optrok om de wacht voor de nacht te betrekken, eenvoudig weg : nachtwacht [1], volgens de gebruikelijke wijze der spreektaal, die den omschrijvenden bijzin als adjectief voor het zelfstandig naamwoord plaatst — een zeer gewoon en herhaaldelijk voorkomend verschijnsel der gesproken taal, die op dusdanige wijze samengestelde woorden vormt, welke als van zelf groeien en begrijpelijk zijn voor iedereen.

Als voorbeeld van een zelfde vorming moge dienen het woord : vuilnisman, waarvan eenieder de beteekenis kent en weet, dat het woord de samentrekking is der omschrijving : de man die het vuil ophaalt, zoodat een andere uitlegging niet mogelijk is. Deze kan eerst ontstaan als de grondgedachte, die het

[1] Een gewoonte, tot nog voor korten tijd bestaande. De Heer A. Preyer, kunsthandelaar te 's Gravenhage en Amsterdammer van geboorte, vertelt hoe hij als jongen met het volk en de op straat spelende jeugd uitliep om naar het optrekken van de wacht te kijken — precies zooals dat in Rembrandt's tijd ook gebeurde.

woord maakte, is verloren gegaan en het onderling verband niet meer algemeen bekend is.

Dan wordt het ontbreken van het werkwoord een leemte, die op allerlei wijzen kan worden aangevuld en ligt het voor de hand, dat het adjectief wordt beschouwd als het integreerend deel van het zelfstandig naamwoord. Op deze wijze zou de vuilnisman worden de man « zoo *vuil* als vuilnis » — op dezelfde wijze werd de nachtwacht : de wacht, zoo donker als de nacht.

Het toeval wilde, dat een dergelijke uitlegging den schijn van waarschijnlijkheid kreeg door uiterlijkheden, die in den grond niets met de zaak te maken hadden : het schilderij, dat de 18e eeuw Nachtwacht noemde, was donker en zwart, al was het dan ook niet zoo donker als de nacht.

Het had door den loop der tijden en der omstandigheden dusdanig geleden, dat de schaduwen donkerder waren geworden dan ze oorspronkelijk al waren en de lichtdeelen in tegenstelling hiermede nog eigenaardiger, want — en dit is natuurlijk de grondoorzaak der onbegrepenheid — het schilderij was dadelijk van den beginne af in een toon geschilderd, zoo verschillend van dien van alle andere schutterstukken, dat hij aan een tijdgenoot (¹) gewoon aan kleur, open en glad als een spiegel, de verzuchting ontlokte, dat Rembrandt toch meer licht in deze zaak mocht ontstoken hebben.

Dit oordeel, uitgelegd volgens den toestand van het doek in de 18e eeuw, maakte dat het schilderij als *Nachtwacht* de beteekenis kreeg van het optrekken *in* de nacht. Onder welke verlichting dit geschiedde, vanwaar ze kwam — daar gaf men zich verder geen rekenschap van, totdat eindelijk werd ontdekt, dat het licht, geborgen in de donkere schaduwen, een lichtstraal was zoo warm, zoo goud en lichtend als slechts een zonnestraal kan zijn.

Niet bij nacht, trok het korporaalschap dus op, maar bij dag, bij helderen dag. Zoo bleek de benaming fout, maar aan een poging om haar te veranderen kon niet gedacht worden. Ze was dermate vastgeworteld in het gebruik, en algemeen verspreid, dat ze *moest* blijven bestaan en ze bleef. (²)

En natuurlijkerwijze bleef ze, niet door uiterlijke verspreidheid alleen, maar voornamelijk omdat ze logisch en volgens den gang der dingen was gegroeid en niet willekeurig en oogenblikkelijk was gemaakt.

Juist het daglicht — oogenschijnlijk in de grootste tegenspraak met den

(¹) Samuel van Hoogstraten. Inleijding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst. Rotterdam, 1678. Boek V. Cap. I p. 176.

(²) 't Is opmerkelijk, dat de benaming het eerst in Franschen vorm voorkwam. Het was de tijd, waarin alles wat eenige beteekenis had of wilde hebben fransch moest zijn ; zoo werd de hollandsche uitdrukking in een fransche omgezet, die al heel weinig echt klinkt, maar des te duidelijker haar woordelijke vertaling verraadt.

Niet *uit* het Fransch vertaalden de Hollanders, zooals Vosmaer in zijn Rembrandt (1877) veronderstelt, maar *in* het Fransch en vice versa.

naam « Nachtwacht » is de eenige rechtvaardiging en juiste billijking. Want dit daglicht is niet het wijde open licht van de ochtend-zon, noch het volle uitgegotene van den middag, maar het diepe, geconcentreerde licht van den laten namiddag, als de zon begint te dalen en de stralen laag vallen en nog slechts branden op één enkel punt.

Het is het licht van een gouden middag in September, waarop tegen het uur van vieren alles baadt in laatsten gulden gloed, in een schittering zoo intens en sterk als alleen in deze maand van diep licht mogelijk is.

Het licht, waaronder Rembrandt de wacht voor de nacht schilderde, is het licht, waaronder hij haar zag optrekken, allerminst een wilde fantasie of een opzettelijk gezocht effekt, maar de volkomen werkelijkheid en dit in zulk een sterke mate, dat zelfs heden ten dage het schilderij, zoo men het eenigszins goed wil zien, door het late zonlicht moet beschenen worden.

Rembrandt wilde voor alles de waarheid. De groote strijd, dien hij in zijn opdracht aanbond, was juist die tegen de manier en conventie. *Zijn* schutterstuk moest leven, moest ademen, het moest de menschen geven, zooals ze zich in het werkelijke leven bewogen.

Zooals hij de schutters onder aanvoering van Banning Cocq zag oprukken — zoo schilderde hij ze, in licht, in kleur, in atmosfeer, in alles. Ze waren en werden de wacht voor de nacht en kunnen ook nooit anders geheeten worden als: de Nachtwacht.

Van veel grooter belang is de strijdvraag over de verminking, die niet slechts de uiterlijkheid raakt van eenige millimeters beschilderd doek meer of minder, maar grijpt in het innigst wezen van Rembrandt's kunst, en reikt tot het groote begrip van individueele scheppingskracht.

De strijd ontstond doordat er gegevens waren, die duidden op een afsnijding, terwijl aan den anderen kant deze voor waardeloos werden gehouden. Het zij dus zaak nauwkeurig na te gaan, in hoeverre ze werkelijke waarde hebben voor de veronderstelling der verminking of wel in hoeverre zij de mogelijkheid in zich sluiten tot een hypothese in tegenovergestelden zin.

Ze zijn tweeërlei aard. De eene categorie vormen de overleveringen, de getuigen in geschriften en archivalia — de andere de realia, in vorm van copiën uit den eigen tijd.

Daar alleen de laatste het tastbaar bewijs van een afsnijding kunnen geven door aan te toonen datgene wat afgesneden is, zal ik mij tot hen alleen bepalen (1).

(1) Voor de eerste verwijs ik naar het uitstekend gedocumenteerd stuk van Dr Johs Dyserinck, in *de Gids* van November 1890.

Het zijn : het schilderij in klein formaat van Gerrit Lundens, gemaakt ± 1660, tegenwoordig in de National Gallery in Londen, en de teekening in het familiealbum van Banning Cocq, afgesloten in het jaar 1655, thans behoorende aan de broeders Jh^{ren} de Graeff te 's Gravenhage.

Van deze beide is natuurlijk de teekening het meest onmiddellijk gegeven. Ze werd gemaakt voor Frans Banning Cocq zelf, als boekstaving van het feit, dat hij zich op dusdanige wijze met zijn korporaalschap had doen schilderen.

Door hare aanwezigheid in het herinneringsalbum der familie werd zij deel van het familiearchief en is dus haar juistheid even hecht gewaarborgd als die der familiewapenen.

De copie, gelijk elk albumwerk, is qua uitvoering en gelijkenis een groot prul, gemaakt door wie weet welken teekenmeester of amateur-schilder, maar als gegeven is zij van de grootste positieve waarde door juistheid in vermelding der feiten, en in weergave van het aantal en de opstelling der personen.

En zoo zien we, behalve een uitbreiding naar alle kanten, dat voornamelijk rechts (1) er twee personen, het hoofd van een kind, een stuk van een brug, een arm etc. meer zijn dan op de Nachtwacht, zooals we haar nu kennen. Het overig gedeelte is hetzelfde; het te-veel in de copie is bijgevolg een tekort in het tegenwoordige stuk.

Hetzelfde geldt van het schilderij van Lundens. Behalve zijn eigen copie-eigenaardigheden, natuurlijk afwijkend van die van de teekening, toont het een zelfde opstelling, een zelfde quantum van massa's (in den groep van de twee figuren rechts is het hoofd van het kind minder goed te onderscheiden) en bewijzen dus, onafhankelijk van elkaar èn teekening èn schilderij, dat aan de Nachtwacht een deel compositie is ontnomen.

Is dit deel echter van zulk een ingrijpende beteekenis, dat men het recht heeft van verminking te spreken?

Meermalen is beweerd, dat de Nachtwacht overhaast zou geschilderd zijn, zonder eigenlijke voorstudie, voor de vuist weg, met alle onregelmatigheden aan een impulsie eigen.

Deze meening is alleen al daarom onhoudbaar, omdat ze technisch onmogelijk is. Hoe zou Rembrandt, die nooit tevoren een schilderij van zulke afmetingen had geschilderd, zich zoo maar, op goed geluk op een dergelijke wijdte van doek wagen? Gewoon aan klein, beknopt formaat, begon hij natuurlijk met zijn compositie in het klein op te zetten om ze later in het groot over te brengen. Hij maakte eerst een voorstudie, het « egte » model, dat

(1) Op het schilderij; links van den toeschouwer.

later in bezit kwam van den heer Boendermaker en hoogstwaarschijnlijk van hetzelfde formaat was als het schilderij van Lundens, die zeer zeker niet de groote compositie verkleinde, maar naar een bestaande kleine studie copiëerde.

Niet alleen, dat materiëel een voorstudie strikt noodzakelijk was, maar moreel bijna nog meer. Het doelenstuk, dat de reactie moest zijn tegen alle bestaande schutterstukken, dat het « nieuwe » moest brengen, vooral door zijn opzet, door de verbreking der onbeweeglijke portrettenrijen, door het schilderachtig-natuurlijke — dat stuk van uitdaging zou niet overdacht, bestudeerd en nog eens overdacht zijn ?

Het feit alleen, dat de Nachtwacht door tijdgenooten ook werkelijk werd begrepen als brenger van het nieuwe, als drager van eigenschappen, die aan de voorafgaande officiëele kunst ontbraken, dat ze was *schilderachtig van gedachte, zwierig van sprong*, volgens van Hoogstraeten, bewijst hoe Rembrandt er met heel zijn geest aan gewerkt had, hoe « doordachtig » [1] hij geschilderd had.

De Nachtwacht was volgens een vasten opzet opgesteld en uitgevoerd ; achter hare harmonie van schijnbaar willekeurige lijnen schuilt een hechte symmetrie.

Wel moge het middelpunt van onderwerp zijn, de groote figuur van Frans Banning Cocq : het eigenlijk middelpunt van compositie vormt de poort. Zij is de ruggesteun, waar het overige zich aan vast houdt en vanwaar het uitgaat.

Iedere massa aan den eenen kant wordt gesteund door een gelijk quantum aan den anderen kant — het vaandel en schild ; [2] het eene lichtpunt wordt overgenomen door het andere — meisjes en luitenant ; de eene middelpuntvliedende kracht door de andere — jongen en hond ; de zij-stutten aan de eene zijde door die aan de andere — toeschouwers en tamboer, beiden zich bewegend naar het middelpunt toe.

De opstelling is die van een driehoek met gelijke zijden, van een wig, met tot eindpunt de figuur van Banning Cocq.

Op de vaste basis van regelmaat, het overblijfsel der vroegere kunst, bouwde Rembrandt het nieuwe, door deze basis onzichtbaar te maken, met gelijkdragende figuren aan weerszijden. De wijze waarop hij het deed, is het schilderachtige der gedachte. De schutters alleen waren voldoende

(1) Uitdrukking van van Houbraken.

(2) Dit schild, dat Dr Dyserinck voor niet-Rembrandtiek houdt, is wel degelijk van Rembrandt zelf. Het is de quitantie van het schilderij, dragend de namen der 16 betalende schutters en de restant der traditioneele kunst, die een dergelijk etiquet verlangde (men denke aan het papier met de namen op de Anatomische Les). Als deel der compositie werd het niet begrepen ; vandaar dat het niet op de copiën voorkomt, omdat in zoo kleine afmeting de namen toch niet leesbaar waren.

geweest, maar ter wille van waarheid en natuurlijkheid, die hij wilde bereiken, nam hij kinderen, een hond, toeschouwers in zijn voorstelling mee, zooals dit ook in het gewone leven voorkomt.

Ieder deel kreeg zijn eigen draagkracht, iedere figuur behoorde tot het geheel. De totale opzet werd daardoor zoo vast in elkaar geschroefd, dat ze ondanks alle schijnbare beweging, alle verwarring van loopende beenen, uitgestrekte handen, gevelde speren, volkomen onbewegelijk is. De figuren komen geen stap van hun plaats, ze gaan niet vooruit.

Natuurlijk dat in zulk een vaste constructie elk ontbrekend deel de eenheid der opstelling verstoort en een ongelijke afneming van af het middelpunt een volslagen verminking beteekent.

De afsnijding van het rechterdeel ontzenuwt de kracht van opzet en verbreekt het evenwicht. Het schilderij wordt topzwaar, de figuur van Banning Cocq valt buiten de lijst, dit des te meer, omdat ze een voortschrijdende beweging heeft en een stuk van den voorgrond is weggenomen. Door het verlies der toeschouwers is dus het geheel uit zijn verband gerukt.

Dat, ondanks het gebrek aan evenwicht, ondanks het top-zwaar zijn, de Nachtwacht door het groote publiek toch wordt gehouden voor een ongeschonden geheel, is zeer begrijpelijk. Het publiek heeft geen punten van vergelijking en is dadelijk in beslag genomen door de figuur van Banning Cocq; verder reikt noch het oog, noch de geest. Maar dat een kunstenaar en bovendien kunstkenner de Nachtwacht voor onafgesneden verklaart, is een meer dan verrassend feit.

Jan Veth, schilder en doctor h. c., heeft luide de meening verkondigd dat het schilderij zooals het nu is, echt rembrandtiek is en daarom van een verminking geen sprake kan zijn.

Zijn meening heeft hij tot een stelling in de kunstgeschiedenis gemaakt, die wel van alle kanten heftig aangevallen, toch nooit in zijn geheel is vernietigd. Men zou dit aan haar werkelijke sterkte moeten toeschrijven, ware het niet dat de schuld aan den kant der aanvallers lag.

Voor de kunstgeschiedenis kan er nauwelijks belangrijker onderwerp bestaan dan de verdediging der individueele kunstschepping tegenover critiek en wetenschap, alleen steunend op het heilig recht der kunst zelve.

Dat Jan Veth, Rembrandt voelend in de Nachtwacht zooals ze nu is, het stuk als kunstenaarsschepping wilde verdedigen in tegenspraak met erkende feiten en bestaande werkelijkheden is een zaak den echten kunstenaar waardig, die gesteund en gestuwd door eigen overtuiging, alle weten omver gooit. Geen pleidooi, dat men zich schitterender kan denken — en geen dat op



Phot. Hanfstaengl, München.

REMBRANDT : DE NACHTWACHT.

(Rijksmuseum, Amsterdam).



Phot. Hanfstaengl, München.

GERRIT LUNDENS: COPIE VAN REMBRANDT'S NACHTWACHT.

(National Gallery, Londen).

armzaliger wijze werd gevoerd. Want Jan Veth bleek niet te zijn de kunstenaar van Gods genade, maar de kunstgeleerde, die wetenschappelijk doet en in zijn geleerdheid het heilig recht der kunst verkracht.

Als criticus voelde Jan Veth, dat allereerst de realia onschadelijk gemaakt moesten worden, wilde hij iets met de Nachtwacht kunnen aanvangen, zelfs al was ze in zijn oogen nog zoo rembrandtiek.

De teekening in het familiealbum en het schilderij van Lundens moesten als copien van de baan geschoven — voorwaar geen gemakkelijke taak, maar er werd meer krom gepraat wat recht was en zoo ook hier.

Zijn heele pleidooi gaat uit van het bewijs uit het ongerijmde : gesteld de Nachtwacht ware afgesneden, dan zouden deze en gene figuren niet de specifiek rembrandtieke beteekenis hebben, die ze voor mij, Jan Veth, hebben ; dit kan niet ; de Nachtwacht is dus *niet* afgesneden.

De verdediging van deze eigenaardige stelling moet noodzakelijker wijze tot even eigenaardige en ingewikkelde redeneeringen leiden.

Nu het bestaan van twee copieën, onafhankelijk van elkaar, onmogelijk was, werden de twee zelfstandigheden tot één gereduceerd en wel op deze zeer eenvoudige wijze dat de teekening werd verklaard tot de schets van het schilderij.

Voorts was het schilderij geen copie, maar fantasie, eigen maaksel, geheel voor rekening van Lundens den fantast.

Deze, die op zeer intiemen voet met Banning Cocq scheen te verkeeren kreeg te hooren, dat er in het schilderij van Rembrandt dingen waren die den kapitein niet konden bevallen en die hij moest zien te verbeteren, waartoe hem het familiealbum als schetsboek ter beschikking werd gesteld.

Lundens kweet zich zoo goed van zijn taak, dat hij naar de teekening een schilderij mocht maken : de Lundens-Cocq fantasie. Want den kapitein ten believe, die vooral de behoefte scheen te voelen om de plaats van handeling duidelijk voor oogen te hebben, maakte hij een groote reep, rechts aan het schilderij van Rembrandt bij.

« Door het aanbrengen van een stuk, waarmee hij (Lundens) de bezwaren tegen het krap afgesneden zijn van den zittenden sergeant met den hellebaard tevens glansrijk overwon, kreeg hij aan dien rechterkant van het schilderij de gelegenheid een architectonische commentaar op heel de plaatselijke gesteldheid te geven. De jongen met den kruithoorn had *eenvoudig* (1) een stuk te rijzen en *kennelijk* de leuning te pakken en de schilder kon dan, door het daarnaast verpassen van een brug muurtje, waar nog een toogje onder kwam te zien, eens en vooral duidelijk maken, dat men met een stadspoort, waar een gracht en een brug bij te pas kwamen, te doen had ». — zoo schrijft Jan Veth.

(1) Ik cursiveer.

Het door en door valsche dezer redeneering voelt een ieder dadelijk instinctmatig, zonder daarom nog te kunnen zeggen, waarin het onware precies schuilt. Geen wonder dus, dat de aanvallers van Jan Veth, niet wetende aan welken kant de stelling omver te gooien, hun krachten verspilden aan allerlei kleinigheden en aan bijkomstigheden bleven hangen.

Want het feit der afsnijding berust niet op dat wat Durand-Gréville, de hardnekkige tegenstander van Jan Veth als slotwoord in het laatste nummer van Oud-Holland [1] aanvoert — op het al of niet zichtbaar zijn van verminking aan de randen of van gaten van spijkers, noch op de fantasie van den fenomenalen Lundens, die een trede niet of wel horizontaal neemt, een gezicht of pupil te hoog of te laag aanbrengt, een venster verduistert of een baan aan een vlag bijmaakt — maar enkel en alleen op de wet der individueele scheppingskracht.

Er is geen kunstenaar die het werk van een ander kan voltooien of aanvullen op zulk een manier, dat dit volkomen logisch en als gegroeid lijkt uit den geest van den maker zelf, en het ontstane als geheel niet anders denkbaar is.

Geen schilder, geen Lundens of wie ook, kan aan den wegloopenden jongen van Rembrandt den greep van den arm geven dien hij heeft, de spontanëiteit van beweging die springt uit het lichaam zelf.

En dit niet omdat de jongen een figuur van Rembrandt is den grootsten meester, of Lundens een copist is van den derden rang, maar omdat zulks menschelijk onmogelijk is.

Gesteld, dat van de jongens-figuur niet anders bekend ware als het stuk dat men op de Nachtwacht ziet en er werd gevraagd het ontbrekende gedeelte aan te vullen, hoeveel aangezette armen zou men te zien krijgen, hoeveel bewegingen, behalve die van het vastgrijpen van een leuning, van wier bestaan niemand weet?

Men denke slechts aan de voorbeelden der plastische kunst, waar de beweging door de ligging en blootlegging der spieren zooveel gemakkelijker is na te gaan dan in de schilderkunst.

Hoeveel restauratie's van de *Venus* van Milo heeft men niet gezien, hoeveel houdingen en bewegingen, behalve de ware. Deze bleken naderhand zoo eenvoudig, zoo natuurlijk dat een ieder ze als van zelf sprekend vond. En toch waren ze niet gevonden, ondanks het feit dat in de okselholte de aanhechting der armen aangegeven was.

Hetzelfde met den Laokoon — een figuur in heftige beweging, waardoor de spieren tot het uiterste gespannen zijn. Over geen figuur is grooter

[1]) Tweede aflevering. Vier-en-twintigste jaargang, pag. 77.

strijd van stijl gevoerd, van geen figuur werd de herstelling zulk een onderwerp van kritiek — en bij geen figuur was de vondst van het ontbrekende zoo verbluffend door haar natuurlijkheid en eenvoud. De verloren arm steunde het smartelijk achterover geworpen hoofd in plaats dat hij den slang vastgreep — zoo *eenvoudig en kennelijk* mogelijk, en toch niet gevonden.

Dat de wegloopende jongen op het schilderij van Lundens en eveneens op de teekening van het familiealbum met den rechterarm de leuning grijpt, terwijl hij omkijkende in volle vaart wegrent, *is het eenige en eerste bewijs*, dat die zelfde jongen in zelfde houding en beweging op het doek van Rembrandt voorkwam, ergo dat de *Nachtwacht is afgesneden.*

Dit leert de wet der individuëele scheppingskracht en wie deze verloochent, verkracht het heiligst recht der kunst. Juist in het af-zijn der beweging, ligt de echtheid der copieën als copieën. Dit feit is het eenigste uitgangspunt en alle overige bewijzen, als overlevering-archivalia etc., kunnen slechts aanvullen en versterken.

De pogingen om deze laatste categorie van nul en geenerlei waarde te doen schijnen, baten Jan Veth niet, zelfs al zou Dr Hofstede de Groot uit louter behulpzaamheid een valsche oorkonde fabriceeren, want de eerste categorie, die der schepping, laat zich niet vernietigen.

Dat Jan Veth, zelf kunstenaar en dus meer dan een ander voelend, wat het beteekent een figuur zelf of een begonnen schets door een ander te laten voltooien, in Rembrandt's werk het recht van den kunstenaar niet erkent, maar dit kunstwetenschappelijk over het hoofd ziet, is een bedenkelijk teeken.

Wat ervan te denken, als hij de verminkte figuren der Nachtwacht als specifiek rembrandtiek kenschetst en tot staving voorbeelden uit ander werk aanhaalt? Welke gevolgtrekking moet men maken over zijn begrijpen van Rembrandt's kunst, als hij, die de figuur van Lundens van den wegloopenden jongen veroordeelt, omdat ze in een put terecht komt, lijdelijk toeziet, dat deze figuur op de Nachtwacht, zooals ze nu hangt, valt in het gat van een deur — als hij, die beweert dat de weinige voorgrond en het onmiddellijk staan aan den rand van de figuur van Banning Cocq echt rembrandtiek is, goedvindt dat deze figuur gezet wordt voor het breede vlak van een vloer?

Ten slotte vraagt men zich af of het wel de moeite waard is na te gaan, wanneer en hoe de verminking heeft plaats gehad, nu men een tweede kent, waarvan tijdstip en wijze volkomen nauwkeurig bekend zijn?

In Juli 1906 werd de Nachtwacht van Rembrandt, reeds vroeger afgesneden, binnen de spanning van een vergulden bies in een muurvlak vastgespijkerd, staande op den grond, brekende door een lambrizeering heen.

Het schilderij werd bevestigd in een vlak tusschen een geopende deur links en een porte-brisée rechts, deze gesloten door een hel groen gordijn.

Het vertrek, expresselijk bestemd voor de opberging en geheeten Nachtwacht-Zaal, is verlicht door een geperforeerde muur en gestoffeerd met groen gebloemd behang, met een plafond met rood-gele cassetten, een vloer met parket en meubels, zooals men die in wachtkamers van stations ziet.

Deze tweede verminking geschiedde evenals de eerste uit een zuiver praktisch oogpunt. Was het de eerste maal, omdat voor het schilderij geen muurvlak groot genoeg was, en dit dus ingekort moest worden, hetgeen gebeurde op bevel van een commissie van regeeringsmannen (1) — ditmaal vreesde men voor inbraak en vervalsching en werd het doek daarom vastgespijkerd, doch dit keer niet door mannen van wet, maar door vereerders van kunst.

's-Gravenhage

JOHANNA GOEKOOP-DE JONGH.



Fragment uit Lundens' copie van de Nachtwacht.

(1) Zeker op de meest natuurlijke manier. Eerst sloeg men het doek om zooveel als het voor het muurvlak te groot was en dit zóó, dat de schutters, om wie het te doen was, er allen opbleven. Daarna in den loop der tijden, toen het doek aan de randen geheel doorgesleten was, werd het er afgesneden en als oude rommel verbrand.

TOEGEPASTE KUNST IN GRONINGEN (Vervolg) [1]

Een vrijwel eender pogen valt ook op bij, en is kenmerkend voor de versiering van het ameublement-Kort, dat voor een salon bedoeld is. Zekere zwier valt aan die meubelen niet te miskennen, zonder dat van pronkerigheid ook maar te spreken is. De doffe kleur van mahoniehout in de was, gevarieerd door de schaduwtjes der beeldhouw-versiering, is zeer aangenaam. Prettig wordt de tegenstelling met de gordijntjes en kamerscherm-bespanningen door de dezen gegeven helder-blauwe totaalkleur. Het blauw van het gordijn in de kast wordt door wit opgefleurd, dat van het scherm door wit en nogal heel wat bruin. In de benedenvakken van dit mooie scherm, dat zeer zuiver bewerkt werd, is het blauw hoofdkleur en het bruin niet meer dan toevoegsel; de bovenvakken met de pauwmotieven zijn voor een groot deel bruin.

Het koele licht, voor eene behoorlijke fotografische opname noodig, doet de meubeltjes wel wat kaal lijken, wat nuchter — eene aandachtige beschouwing brengt echter stellig tot de overtuiging dat dit ameublement in een goede kamertoon bizonder fraai moet wezen. Zonder dat op de constructie de nadruk gelegd werd, merkt men toch gauw de eenvoudige en flinke samenvoeging der onderdeelen. Hier en daar ziet men in kleinigheden, dat de ontwerper aan die constructie ook al weer veel waarde toekent : zoo bijvoorbeeld in het niet anders dan door een staande roede verdeelen van het glasraam der zijwanden van de kast; de voorramen, die draaibaar zijn, moeten hechter dan de vaste wezen.

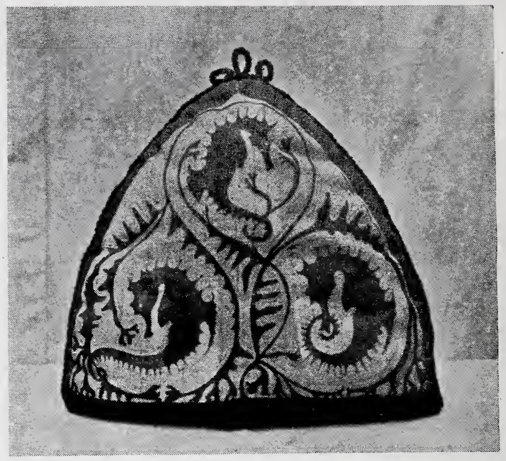
De royaal aangebrachte versiering is nergens overladen en elk der ornamenten is een genoegen voor het oog. De onderdeelen zijn met voorliefde voor versieren doorgewerkt; hier spreekt zich geen architect uit maar een ornamentist.

Het bevreemdt dan ook niet dat als punt van uitgang bij het ontwerpen het kamerschut, dus een bijna alleen decoratief-werkend stuk, aangenomen

(1) Zie Onze Kunst, Deel XI, blz. 83 (Februari 1907).



BATIK. A. W. KORT.



TEA-COSY-BATIK. A. W. KORT.

werd. De heer Kort begon niet met de tafel, een stoel of met eenig ander voor een kamer strikt noodig meubel; neen — begonnen werd met het meest versierend onderdeel. En toen dit scherm klaar was werd de hoogte-verdeeling van de kast strookend gemaakt met die van het eerste. Nog later werden tafels en stoelen bijgemaakt: een juist omgekeerde manier van werken dus als voor de hand liggend lijkt.

Dit ameublement werd in de werkplaatsen van den heer Huizinga gemaakt. In de modelzalen van dien heer is het opgesteld. De beeldhouwer W. Haver heeft goed werk geleverd; de beide versierings-fragmenten laten de zorg zien waarmede hij ze maakte.

De reproductie van de wandbeschildering maakt duidelijk, dat de heer Bach, die deze versiering ontwierp, van geheel andere «richting» is.

De afbeelding stelt voor de beschilderde sluitmuur aan de absiszijde van een klein Roomschkatholiek kerkje te Martenshoek bij Hoogezand. De heer Bach voerde de beschildering zelf een jaar of wat geleden in olieverf uit. De grootste breedte is om en bij 11 meter.

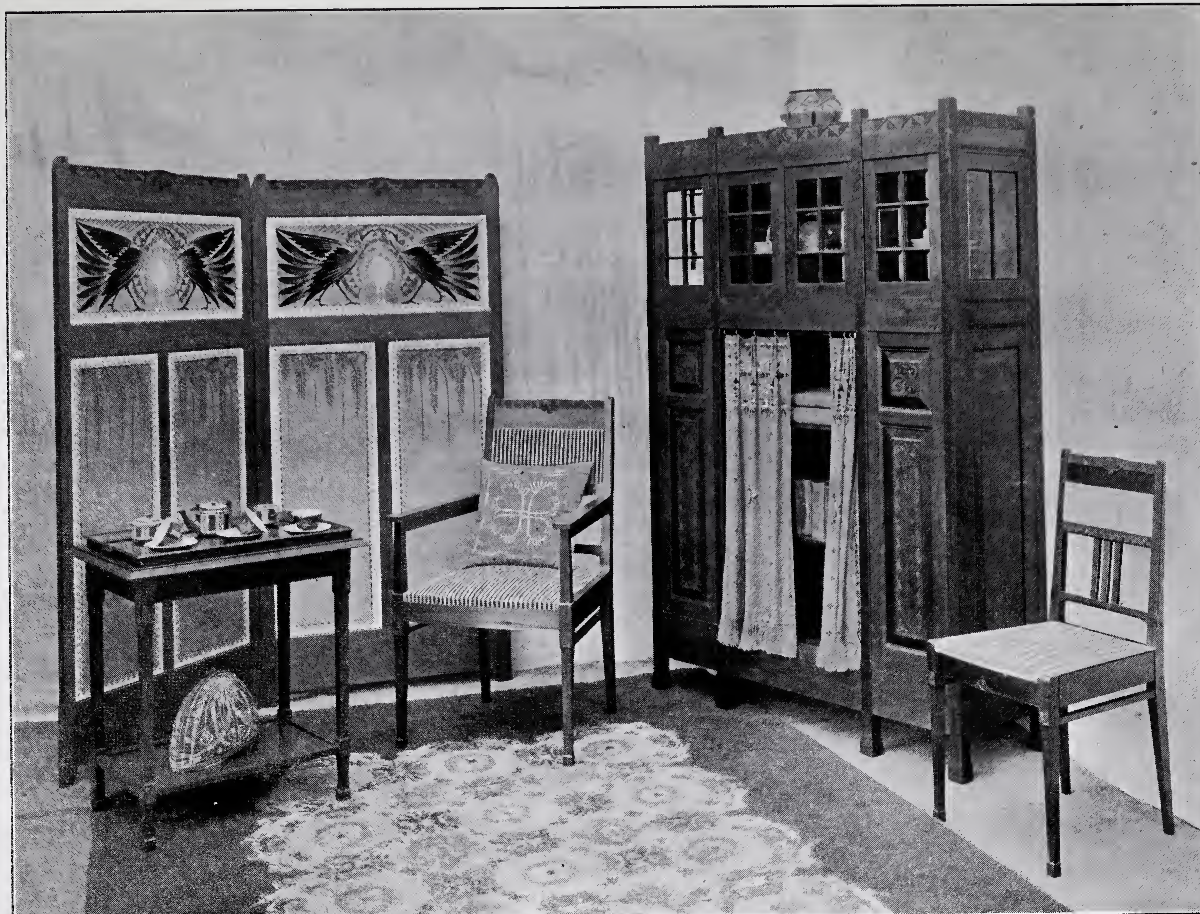


ONTW. A. W. KORT.

De waterpasse verdeeling houdt rekening met de domineerende lijnen van het aansluitend houten gewelf. De fondkleur is steeds blauw, echter voor de benedenvakken donker- voor de bovenvakken lichtblauw. De figuren komen duidelijk tegen dezen wat dof gehouden achtergrond uit. De teeke-



GEBORDUURD GORDIJN
A. W. KORT.



MEUBELEN EN BATIKWERK. A. W. KORT.



HOUTSNIJWERK. Ontw. A. W. KORT.



HOUTSNIJWERK. A. W. KORT.

ning is zeer vast. De godsdienstige stemming, die van deze schildering uitgaat en die in de hand gewerkt wordt door de symbool-bedoelingen bij dergelijk werk als voorgeschreven, is bekorend.

De Christus-figuur is in de bovenste afdeeling omgeven door de evangelisten, van den rechterkant naar links gaand : Marcus, Mattheus, Johannes en Lucas, in de daar beneden liggende ruimte door 4 kerkvaders, ook van rechts af : Hiëronymus, Ambrosius, Augustinus en Gregorius de Groote.

Deze groep is door wolkenmotieven boven een sprekende band, een kanteellijst die met het begin overeenkomt van het gewelf der kerk, afgescheiden van de laagste velden. Op deze velden zijn gebeurtenissen voorgesteld uit het leven van den Heilige, St. Martinus, aan wien de kerk gewijd werd, en die de beschermer is van de parochie. Het rechtsche brengt in beeld de geloofsverkondiging van Sint Maarten. Een der bedienaren van den Heilige, voor het altaar, geeft het portret van den pastoor onder wiens pastoraat de parochie gesticht, de kerk gebouwd en later de muur beschilderd werd. Op het andere veld is uitgebeeld de naastenliefde van St. Martinus. De absis is versierd buiten medewerking van den heer Bach ; ook de beschildering der sluitmuur lager dan de geboorten der beide booglijnen zijn niet van zijne hand.



A. W. KORT.

De tweede reproductie van Bach's werk is de eerste der 14 statiën, die hem te schilderen werden opgedragen voor de Paterskerk te Groningen. Het is niet de eerste serie statiën door den heer Bach onder handen genomen. Eene voor de zooëven genoemde St. Martinuskerk te Martenshoek bedoelde opeenvolging van episoden van Christus' lijdensweg is nog in bewerking.





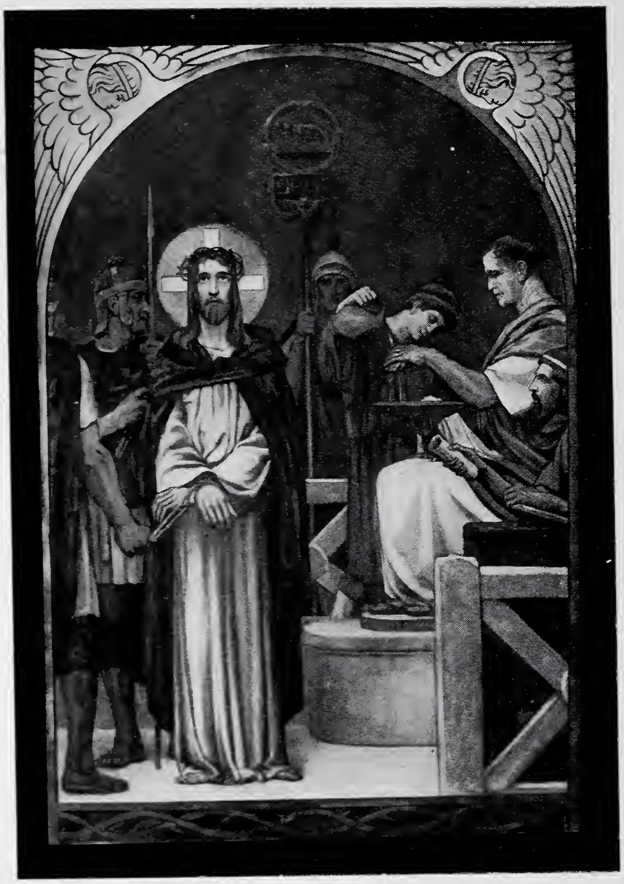
A. W. KORT.

De hierbij gereproduceerde statie stelt voor : Christus voor Pilatus, de



MUURSCHILDERING, ROOMSCH-KATHOLIEKE KERK TE MARTENSHOEK, BIJ HOOGEZAND. F. H. BACH.

veroordeeling dus voor den Romeinschen landvoogd, de handenwassching. Zwaar is de achtergrond om de figuren in de wat donkere kerk goed te laten uitkomen. In dit werk van den allerlaatsten tijd heeft de schilder een mooi



CHRISTUS VOOR PILATUS. F. H. BACH.
Muurschildering, Paterskerk te Groningen.

contrast bereikt door het gebruiken van weeke kleuren voor de hoogwaardigheidsbekleeders en daarentegen strenge tonen voor den Christus.

Onder de verschillende andere decoratieve werken van den heer Bach komen nog op den voorgrond : eenige figurale wandbeschilderingen van heiligen in de Paterskerk alhier, waaronder die van Petrus Canisius wel de beste schijnt ; een schoorsteenboezem-schildering in het R. K. Ziekenhuis ; een aantal bladen in gedenkalbums en verder een geheele reeks van kleinere werkstukken.

Hiermede heb ik een overzicht willen geven van wat door Groninger kunstnijveren gemaakt werd ; allicht kan ik een volgende maal wat mededeelen over wat niet-Groningers hier op dit gebied presteerden.

D. DE VRIES-LAM.



R. N. ROLAND HOLST: Fragment van de muurschildering in de Vergaderzaal van het gebouw van den Algemeenen Nederlandschen Diamantbewerkersbond te Amsterdam.

DE MUURSCHILDERINGEN VAN R. N. ROLAND HOLST IN DE VERGADERZAAL VAN HET GEBOUW VAN DEN ALGEMEENEN NEDERLANDSCHEN DIAMANTBEWERKERS-BOND TE AMSTERDAM

IN de maand April zal ter gelegenheid van de jaarvergadering van den Raad van den Algemeenen Nederlandschen Diamantbewerkers Bond de groote vergaderzaal in het Gebouw van den Bond nadat zij thans geheel voltooid is, weder in gebruik worden genomen.

De muurschilderingen door R. N. Roland Holst in deze zaal aangebracht, zullen dan na een arbeid van twee en een half jaar voltooid zijn, en eerst voor de Bondsleden maar daarna ook voor het publiek ter bezichtiging worden gesteld.

Wij kunnen thans onze lezers een reproductie naar een onderdeel dezer muurschilderingen aanbieden.

Het hierbij gereproduceerde onderdeel komt voor op den langen muur van de zes meter breede nis, waarin de tafel voor het Bestuur zal komen te staan.

In 't midden van dezen muur is het monogram van den Bond aangebracht, en ter rechter en linker zijde daarvan naast breede banden ornament zijn twee figuratieve versieringen, voorstellende de twee hoofddeugden der arbeiders in tijde van economischen strijd, rechts de standvastigheid der arbeiders tegen geldelijke verleiding, links (het hier gereproduceerde) de standvastigheid der arbeidersvrouwen tegen de dreigende vervolging der armoede.

Het geheel der schilderingen bevat 14 figuratieve versieringen, op een muurvlakte van ruim 80 m^2, die als een fries van 2 meter hoogte boven de manshooge geglacuurd steenen lambrizeering rond de geheele zaal loopt.

De schilderingen zijn uitgevoerd in watercaseïn op de witte kalk.

Zoodra deze versierde zaal ter bezichtiging gesteld zal zijn, zullen wij dit belangrijke dekoratieve werk van Roland Holst in « Onze Kunst » nader bespreken.

RED.

KUNSTNIJVERHEIDSONDERWIJS

Toen kunst en ambacht zoolang van elkaar vervreemd waren geweest, dat zelfs het besef dat het ambacht kunst kan zijn, was verloren gegaan en deze nog slechts werd gezocht in wat men de « Schoone » Kunsten pleegde te noemen, kwam, als in den uitersten nood, de herinnering boven aan andere tijden, waarin het onderscheid tusschen het nuttige en het schoone niet in zulke sterke mate bestond en de dagelijksche omgeving der menschen nog genoegelijk was om te aanschouwen, door den gekuischten smaak die eruit sprak en de rust en de overeenkomst die er was in de vele voorwerpen van zóó uiteenloopende bestemming als eene woning kan bevatten.

Hoe het zoo geheel anders had kunnen worden? Eén der redenen is reeds genoemd in het eenzijdig vereeren van de « Schoone » Kunsten, de vrije schilder-, teeken- en beeldhouwkunst. Eenmaal een onvervreemdbaar deel van het groote kunstambachtsgebied, hebben deze zich als zelfstandige leden afgezonderd en in zichzelve kracht en ontwikkeling gezocht. Op het goed recht van deze zelfstandige positie zal niets worden afgedongen, maar te betreuren is het, dat zulk eene afscheiding moest samengaan met het langzaam maar zeker verval van het ambacht, dat ten slotte als minderwaardig in den hoek werd gezet en zoo laag kon zinken, dat zelfs de naam « ambacht » eene beteekenis verkreeg die wees op een arbeid van minder gehalte, die met kunst in geen geval iets uitstaande had. Maar ook de ontwikkeling van de machinale nijverheid kan haar aandeel in het verval van het kunstambacht hebben gehad. Het is alsof de mensch zooveel van zijn kracht aan technische ontwikkeling heeft afgegeven, dat het gevoel voor het schoone eronder is gaan lijden, tot het zoover was gekomen dat hij met schrik ontwaarde, dat het hol en leeg om hem was geworden en er iets ontbrak, wat wist hij niet, maar iets dat rust en genoegen geeft na inspannenden geestelijken arbeid en dat in hooge mate aanwezig was in de woningen van vroeger eeuwen, zelfs nog in die van eigen overgrootouders.

Er zijn er, die beweren dat wij thans staan voor eene herleving van het kunstambacht en het is zeker te hopen dat zij, die aldus spreken, eenmaal in het gelijk zullen worden gesteld. Het is niet te ontkennen, dat er in onzen tijd kunstnijveren worden gevonden die in hun arbeid eene zuiverheid van opvatting toonen, waaraan wij ontwend zijn geraakt. Maar dat die zuivere arbeid er is, mag niet als voldoende gerekend worden; hij moet, om eenmaal tot den wederopbloei van het kunstambacht te kunnen leiden, gemeenzaam zijn geworden aan alle kunstnijveren en erkend door het publiek, dat, opgevoed in modegedoe en minwaardigen opschik, voorloopig vreemd staat tegenover dien zuiveren arbeid, die zoozeer afwijkt van den bestaanden dat aan een vergelijk moeielijk kan worden gedacht. Hoe dit dan te bereiken is? Een middel om betere inzichten omtrent het kunstambacht te verbreiden is zeker te vinden in de stichting van kunstnijverheids-musea, waar schoone gebruiksvoorwerpen uit vroeger dagen op oordeelkundige wijze onder de oogen van velen worden gebracht. Hierdoor kan het mogelijk zijn in een tijd, waarin geene traditie meer bestaat, nieuwe aanknoopingspunten te vinden en, studeerende op het oude, het nieuwe te ontdekken. Toch heeft deze studie van het oude maar al te lang haar doel gemist. Waar het zooveel gemakkelijker is zich met uiterlijke vormen tevreden te stellen, dan te zoeken naar de grondslagen die aan deze vormen hunne waarde verleenen en deze aan te passen aan de behoeften van eigen tijd, heeft de historische stijlenstudie maar al te lang geleid tot een geestdoodend navolgen van wat eenmaal schoon en zinvol was en voor geruimen tijd aan meer ernstigen, maar wellicht minder innemenden, arbeid den weg afgesneden. Voor het kunstambacht is het een geluk, dat er werkers zijn gevonden die zich aan dezen zoeten arbeid hebben ontworsteld en door den uiterlijken vorm heen hebben trachten te zien naar den aard der dingen. Aldus van-meet-af-aan beginnende, trachten zij hun kunstambacht te reconstrueeren en in hunne verder strekkende wenschen, langs wélomlijnde wegen, het kunstnijverheidsgebied opnieuw te bevestigen.

Gelijk de kunstnijverheidsmusea het oude ten voorbeeld kunnen stellen aan nieuwen arbeid, kan het kunstnijverheidsonderwijs de regelen leeren die aan dezen arbeid ten grondslag liggen en voor gedachtenloos volgen en persoonlijke willekeur een vast gegeven in de plaats stellen, dat, eenerzijds genoeg omlijnd om voor uitspattingen te behoeden, toch anderzijds ruimte laat voor velerlei groei. Daarnaast kan het de beteekenis van den hedendaagschen zuiveren arbeid in het licht stellen en het publiek helpen opvoeden in waardeering voor het beste werk van onzen tijd. Aldus beschouwd heeft het kunstnijverheidsonderwijs een tweeledig doel: een nieuw geslacht kunstnijveren helpen opvoeden, die in woord en daad eenmaal hun

kunstambacht als goede gildebroeders zullen hebben te dienen en de grondslagen waarop de kunstambachten berusten verbreiden en populariseeren, om in vele kringen de waarde van schoonen en nuttigen arbeid in het licht te stellen en de belangstelling voor het herlevende kunstambacht op te wekken.

Hoewel het woord kunstnijverheid misschien niet al te gelukkig is gekozen geeft het toch de bedoeling, die men ermede in het licht wil stellen, vrij goed weer. Verstaat men onder kunst, in de beeldende kunsten, den zich in bewuste schoonheid uitenden weerklank van het reëele tegen het menschelijk sentiment en onder nijverheid het technisch bedrijf, dat eene goede uitvoering bezorgt aan den doeltreffenden vorm, dan zullen in de kunstnijverheid bewuste schoonheid, doeltreffendheid en goede uitvoering een rol vervullen en zal het kunstnijverheidsonderwijs, naast die paedagogische eischen welke aan alle onderwijs ten grondslag liggen, met deze factoren rekening hebben te houden.

Bewuste schoonheid is genoemd als de weerklank van het reëele tegen het menschelijk sentiment. Er wordt dus verondersteld dat er sentiment is en waar dit niet het geval mocht zijn zal de schoonheidsfactor niet voldoende naar voren kunnen komen. Onder het reëele wordt alles verstaan wat als vorm of verschijnsel waargenomen kan worden, ook wat zich als vaststaanden vorm kan worden gedacht. Plant, dier en mensch, sneeuwvlok en kristal, het zonnespectrum en het palet van den herfst, het spel der golven en het buigen der korenaren, steen, ijzer en hout, regelmatige vlakken en stereometrische lichamen worden dus als reëel beschouwd. Of ze schoon zijn is moeilijk te zeggen, maar de mensch, als gevoelsmensch, aanschouwt ze en ziet er schoonheid in. Ze maken op hem een indruk, soms geheel verschillend van hun uiterlijken vorm, ze klinken na op zijn gevoel en wie de gave heeft van dezen naklank draagt in meerdere of mindere mate een kunstenaarsziel in zich. Maar hij, die kunst zal hebben te geven, gaat verder. Hij heeft niet alleen de gave van den weerklank, maar ook die om dezen weerklank te herleiden tot beelden van eigen schepping, beelden van organische éénheid, die hij op concrete wijze tot uitdrukking kan brengen. Wat onbewust aanwezig was, komt in den kunstenaar tot bewustheid en zal, omgezet in schoonheidsvorm, bij den beschouwer, die ontvankelijk is voor de kunst van den ontwerper, gewaarwordingen oproepen welke overeenstemming vertoonen met die, welke de kunstenaar ontving toen zijn sentiment werd bewogen.

Toch is er verschil in de wijze waarop de schoonheid tot uitdrukking kan worden gebracht. In het beste geval zal de uitdrukkingswijze van den kunstenaar het algemeen menschelijke inhouden en zijne kunst zal dan onaantastbaar zijn, daar er datgene in natrilt wat allen voelen en denken,

maar hun, onbewust als zij het in zich hebben, door hem tot klaarheid wordt gebracht: dit is de kunst van alle tijden en alle landen. Dan volgt die uitdrukkingswijze welke zich aansluit aan de strooming van den tijd en die een karakteristiek beeld van dien tijd schept: dit is de stijl van het kunsttijdperk, de historische stijl. Daarop laat zich eene uitdrukkingswijze denken van een bepaalde groep kunstenaars die, in een tijd zonder wélomlijnde kunstbegrippen, toch in eenzelfde lijn voelen en denken en aldus werken voortbrengen die naar eene zelfde grondgedachte heenwijzen: een toestand, die wellicht eenige overeenkomst vertoont met dien, waarin onze kunstnijverheid zich bevindt. Ten slotte komt de zichzelven op den voorgrond stellende kunstenaar, die niet zijn werk geeft om zijn werk, maar om zijn persoon, dien hij met hinderlijke aanmatiging naast en boven zijn arbeid uitschuift.

Er is dus eene meer algemeene en eene meer bizondere schoonheid in de kunstnijverheid en het kunstnijverheidsonderwijs zal zich zooveel mogelijk aan de eerste hebben te houden. Waar echter de schoonheid verband houdt met het menschelijk gevoel en het gevoel eene gave is, zal het onderwijs zich hebben te beperken tot het zoo mogelijk ontwikkelen van deze gave, tot het wijzen der wegen waarlangs zij in kennis kan komen met het reëele en tot het proefondervindelijk toonen van de gevolgen, die uit een contact van beide kunnen ontstaan. Zoo zal, om een voorbeeld te noemen, het kunstnijverheidsonderwijs kunnen wijzen op de wegen waarlangs zich een plat vlak systematisch laat indeelen, of een lichaam laat opbouwen; het zal de aandacht kunnen vestigen op de middelen die ter versiering van dit vlak of dit lichaam aanwezig zijn; het zal in toepassingen de resultaten kunnen laten zien van zulk eene wéldoordachte versierde samenstelling; maar de gave, om zich een eigen indeeling, opbouw of versiering te denken, kan het onderwijs niet geven. Wie deze gave bezit, kan het onderwijs helpen haar te ontwikkelen, wie ze niet heeft, kan het behoeden voor ongepastheden, maar een kunstenaar vormen gaat boven zijn macht en het mag tevreden zijn wanneer het aan deze vorming zijn aandeel heeft gehad — de kunstenaar toch wordt geboren.

Wanneer het kunstnijverheidsonderwijs zich echter alleen had op te houden met geboren kunstenaars, zou haar leerlingental zeker al heel gering zijn. Het is daarom gelukkig dat de kunstnijverheid, naast de zeer enkele uitverkorenen, behoefte heeft aan een aantal kunstvaardige werkers, die in het gevolg van de meesters hun kunstvak zullen beoefenen, steunende op de beginselen die het onderwijs hun kan verstrekken en leerende van den arbeid der meer begenadigden. Deze kunstnijveren van de tweede soort zijn dus volgelingen, maar volgelingen van een goed gehalte. Geen in den zin van platte namakers, die zonder eigen studie de gedachten van anderen tot

hun voordeel exploiteeren, maar denkende werkers, die goeden arbeid kunnen leveren. Gelijk de geboren kunstenaars zich pas dan in hunne volle waarde zullen toonen wanneer ze de schoolsche regelen hebben afgeschud en in het algemeen menschelijke zichzelve hebben gevonden, zullen de volgelingen zich met meer kracht aan deze regelen blijven vasthouden en daardoor voor afdwalingen worden behoed. Daarom brengt de ontwikkeling van het schoonheidsgevoel in het kunstnijverheidsonderwijs zulk eene groote verantwoordelijkheid met zich en is het zoo gevaarlijk niet genoegzaam gefundamenteerde opvattingen op te dringen. Het onderwijs zal zich hebben te beperken tot het bekendmaken van die algemeene wetten, welke aan de ontwikkeling van het schoonheidsgevoel, in velerlei zin, bevorderlijk kunnen zijn en het kan zijne leerlingen in de gelegenheid stellen zich binnen de grenzen dezer wetten uit te spreken, om hare beperkende waarde in het licht te stellen en te wijzen op de ruimte die ze toch laten aan de individueele vrijheid.

Naast de bewuste schoonheid staat de goede uitvoering. Ze is zoo innig met de eerste verbonden, dat het meermalen moeielijk valt te zeggen waar de bekoring, die van de schoonheid uitgaat, ophoudt en die van de goede uitvoering begint. Toch zal de laatste niet de baanbrekende factor voor de kunstnijverheid kunnen zijn, hoe belangrijk ook haar aandeel is en hoe zeer haar gemis wordt gevoeld. De goede uitvoering is meer de leidster, die het ontwerp houdt binnen de grenzen van het mogelijke en betamelijke en, waar de kunstnijverheid zich voor een goed deel bezighoudt met het tot stand brengen van gebruiksvoorwerpen, is zij tevens de factor welke dit gebruik voor een goed deel mogelijk maakt, terwijl zij een gevoel van welbehagen en tevredenheid bij dit gebruik opwekt, dat van veel invloed is op het genoegen dat het kunstnijverheidsvoortbrengsel kan verschaffen, ook op de materieele waarde die het vertegenwoordigt. Waar de goede uitvoering zulk een rol van beteekenis in de kunstnijverheid speelt een rol die bij de meer decoratieve kunstambachten, waar ontwerp en uitvoering in één hand zijn, nog grooter is, zoodat eene tekortkoming dezerzijds zich hier direct op de schoonheid zal wreken is de vraag gewettigd in hoeverre het kunstnijverheidsonderwijs met deze goede uitvoering, dus met de practijk der kunstambachten, rekening heeft te houden.

Zonder iets af te dingen op de waarde van het teekenen, is het toch niet te ontkennen dat, vooral in het kunstnijverheidsonderwijs, het teekenen de vakbeoefening te veel op zijde heeft gedrongen. Zondert men die kunstambachten uit, bij welke het zijn direct aandeel heeft in de uitvoering, gelijk dit bij de grafische kunsten het geval is, bij de decoratieve teeken- en schilderkunst, dan is het teekenen de schakel die de gedachte aan de uitvoering bindt, het middel om van het eerste tot het tweede te geraken. Het ligt

dan ook niet in de lijn van het teekenen om een natuurgetrouw beeld van de gedachte op papier te brengen, wél om in een overeengekomen taal van lijnen en kleuren al datgene aan te geven, wat leiden kan tot eene uitvoering die met de bedoelingen van den ontwerper overeenstemt. Bij die kunstambachten welke zich op een plat vlak afspelen of welker voortbrengselen zich nagenoeg in een plat vlak bewegen, is zeker eenige overeenstemming tusschen teekening en voorwerp te verkrijgen ; maar toch slechts van verre, want geen teekening vermag de werking van het natuurmateriaal weer te geven en kan de omstandigheden in het spel brengen, waaronder het voorwerp zich, na zijne bestemming bereikt te hebben, zal vertoonen. In veel sterker mate wijkt de teekening af van de werkelijkheid waar de kunstnijverheid het gebied der ruimtekunst betreedt. Het verband is hier maar zeer los en men behoeft waarlijk niet ver te zoeken, om zich het groot vertrouwen in de teekening op de uitvoering te zien wreken. Al wordt er misschien niet te veel geteekend, dan toch wordt er op de teekening, als teekening, te veel vertrouwd. Men is haar gaan beschouwen als doel, waar ze slechts middel mocht zijn en daardoor hebben we voor een goed deel verleerd door de teekening heen te zien en, al teekenende, steeds de werkelijkheid voor oogen te hebben. Het is aan te nemen dat dit laatste, in alle consequenties doorgevoerd, een eisch is die boven het menschelijk kunnen uitgaat ; maar dit neemt niet weg dat ernaar getracht kan worden en dat het goed geloof in de teekening plaats kan maken voor de kennis van datgene waarom het gaat. Daartoe is noodig verbeeldingskracht en, waar ook deze te kort schiet, de hulp van perspectief en model ; maar de meeste waarde zal toch de uitvoering hebben, daar zij bijna alle omstandigheden in zich bevat die het ontwerp doen zien in zijne werkelijke waarde. Het is dan ook zeker niet overdreven de uitvoering aan het kunstnijverheidsonderwijs te verbinden, in zooverre de mogelijkheid hiertoe bestaat en de doeltreffendheid ervan mag worden aangenomen.

Toch is het wenschelijk er op te wijzen, dat de behoefte aan de uitvoering in het kunstnijverheidsonderwijs van tweeërlei aard kan zijn. Zij, die de meer decoratieve kunstambachten beoefenen, vereenigen gewoonlijk ontwerper en uitvoerder in zich en zullen de techniek in alle deelen hebben te beheerschen. De beoefenaars van de meer technische kunstambachten zijn in weinig gevallen én ontwerper én uitvoerder, daar het zuiver technisch werk van den uitvoerenden arbeid aan de handen van speciale uitvoerders kan worden toevertrouwd. Deze nijverheidskunstenaars zullen, evenals de ontwerpers-uitvoerders, de techniek van hun kunstambacht hebben te kennen, ook aan de uitvoering hebben deel te nemen, maar reden om een onevenredig groot deel van hun studietijd aan deze uitvoering te wijden bestaat niet.

Daarom heeft het kunstnijverheidsonderwijs behoefte aan de volledige kunstwerkplaats voor de ontwerpers-uitvoerders in de meer decoratieve en aan de proefwerkplaats voor de ontwerpers-teekenaars in de meer technische kunstambachten. In dit laatste geval is de uitvoering eenerzijds het controle-middel op de teekening en licht deze in velerlei opzicht toe, anderzijds brengt ze den teekenaar in onmiddellijke verbinding met de techniek, zoo wat het materiaal betreft als de werkwijzen, waartoe dit materiaal zich leent.

In direct verband met de uitvoering kan het modelmaken genoemd worden. Het zien in de ruimte toch eischt jarenlange oefening, zelfs bij hen die met de gave ervan geboren zijn en dat deze oefening niet ongestrafd verwaarloosd kan worden, bewijst de foutieve ruimtewerking van zoovele ontwerpen die wél op papier, maar niet in werkelijkheid gedacht zijn geworden. Voor dergelijke ontgoochelingen kan het modelmaken voor een deel behoeden en daarom is het wenschelijk dat vaardigheid in handenarbeid, boetseeren, hout- en gipssnijden ook wordt verkregen door vele aanstaande nijverheidskunstenaars, die, zonder juist tot de beeldhouwers te behooren, met ruimtekunst iets uitstaande hebben. Wanneer het kunstnijverheidsonderwijs hen in de gelegenheid stelt zich te oefenen in het schetsmatig weergeven, in tastbaren vorm, van wat zich op het papier niet volkomen voor hun voorstellingsvermogen laat ontwikkelen, dan zal hun teekenarbeid op hechter grondslag rusten en zullen ze de tekortkomingen in dien arbeid aan het model kunnen toetsen.

De doeltreffendheid houdt zoowel met de bewuste schoonheid als met de goede uitvoering verband. Men kan zich moeielijk een gebruiksvoorwerp voorstellen, dat schoon is zonder daarbij doeltreffend te wezen. Omgekeerd kunnen voorwerpen, die het toppunt van doeltreffendheid hebben bereikt, somtijds een indruk maken die aan bewuste schoonheid nauw verwant is. Men behoeft zich slechts die zoo doeltreffende werktuigen van landbouw en scheepvaart, die wapens en gereedschappen voor den geest te halen, welke door een zeer lang gebruik hun juisten vorm hebben gevonden, om de schijnbare overeenkomst tusschen bewuste schoonheid en doeltreffendheid te ervaren. Het is met die vormen als met de natuurvoortbrengselen, die zijn zooals ze wezen moeten, omdat eene eeuwenlange constructie ze heeft opgebouwd en vervormd tot ze geheel aan hun doel konden beantwoorden. Het zal dan ook zeker in het belang van het kunstnijverheidsonderwijs zijn om, naast deze natuurvoortbrengselen, op doeltreffende werktuigen en gereedschappen de aandacht te vestigen, ten einde de groote waarde van een lang en gestadig ontwikkelen van eene constructieve grondgedachte in het licht te stellen.

Het in de hoogste mate voldoen aan de eischen van het gebruik brengt met zich eene overeenstemming tusschen vorm en inhoud en het mag der

moderne kunstnijverheid als goede eigenschap worden aangerekend, dat zij ernaar streeft de beteekenis van den vorm in den vorm tot uitdrukking te brengen. In hoeverre haar streven in deze kan gaan is echter eene vraag die voor verschillenden uitleg vatbaar is. De beteekenis van den vorm toch kan men in de kunstnijverheid op tweeërlei wijze opvatten. Men kan zeggen dat de vorm de materieele constructie heeft te omschrijven en elken vorm, die dit niet op directe wijze doet, verwerpen. Maar men kan ook verband zoeken tusschen den vorm en den geestelijken opbouw en trachten in den vorm dezen in het licht te stellen. In het laatste geval zal het meermalen voorkomen dat het koele verstand niet bevredigd is, in de eerste dat het schoonheidsgevoel met de opvatting in strijd komt. Waar hier de waarheid ligt, is moeielijk te beslissen en het karakter van den kunstnijvere zal in deze het laatste woord hebben te spreken. Is hij meer gevoelsmensch, dan zal hij zeker in zijne vormen een taal spreken, waarin hij zijn gevoel tot uitdrukking tracht te brengen en als goed nijverheidskunstenaar zal hij zich daarbij niet bezondigen aan materiaalverkrachting en slechte werkwijzen of de practische bruikbaarheid met voeten treden. Is hij meer verstandsmensch, dan zal hij aan de materieele constructie den voorrang geven. Is hij beide, dan zal hij de ware nijverheidskunstenaar zijn, die reeds in den oorsprong zijner gedachten het ontwerp aan de materie bindt en in den geestelijken opbouw én het materiaal én de goede werkwijzen blijft beheerschen. Het kunstnijverheidsonderwijs zal de doeltreffendheid in veelzijdigen zin hebben te leeren en in de historische stijlen zeker de noodige aanknoopingspunten vinden, om na te gaan hoever het menschelijk vermogen het in het vereenigen van gevoel en verstand heeft kunnen brengen.

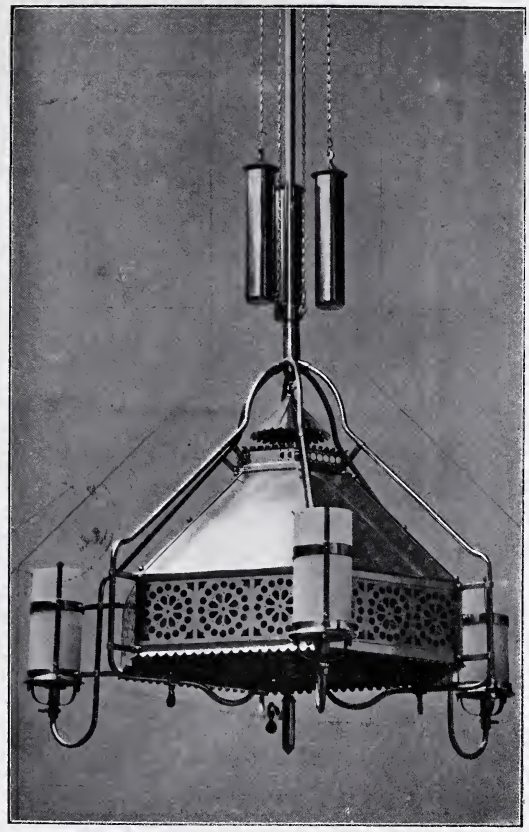
De kunstnijverheid heeft dus datgene voort te brengen wat schoon, doeltreffend en goed is. Het kunstnijverheidsonderwijs zal met deze factoren rekening hebben te houden door gevoel, verstand en handvaardigheid te ontwikkelen. Het zal dit niet alleen hebben te doen ten opzichte van hen die als lid van het gilde eenmaal de kunstnijverheid zullen dienen, maar ook van die groote schare belangstellenden welke gebruik kunnen en zullen maken van hare voortbrengselen. Waar waardeering ontbreekt, wordt zuivere arbeid op den duur onmogelijk en waar het publiek, vooral het koopkrachtige, koud blijft voor de herlevende kunstambachten, wordt de zuivere werker langzaam maar zeker moreel en materieel vernietigd. Het zou daarom te wenschen zijn dat velen hunne opvoeding niet voltooid achtten alvorens, naast hunne geestelijke educatie, ook den smaak voor de dingen hunner dagelijksche omgeving tot ontwikkeling te hebben gebracht en het is vooral de vrouw, als bestuurster en onderhoudster der woning, die hierin op den voorgrond kan treden. Niet te ontkennen is het dat het moderne

meisje zoogenaamd veel aan kunst doet, maar het terrein is beperkt. Muziek vindt algemeene beoefening, wellicht meer dan noodig is en oorbaar, de vrije teeken- en schilderkunst zijn zeer gezocht. Toch vraagt men zich met verwondering af, hoe de zin voor de eene kunstuiting kan samengaan met algeheele afwezigheid van waardeering voor de andere. De groote meesters der toonkunst worden vereerd in eene omgeving, die meermalen met elk begrip van schoonheid en goeden smaak in strijd is. Schilderijen worden al te dikwijls opgehangen in vertrekken, waar alle gevoel voor verhouding, vorm en kleur ontbreekt. Vanwaar dat gebrek aan zin voor het eenvoudige, dat ontkennen van de waarde der dingen onzer dagelijksche omgeving, bij zooveel geestelijke ontwikkeling en kunstappreciatie? Het antwoord op deze vraag ligt misschien opgesloten in het feit, dat de kunstnijverheid geen traditie meer heeft, dat de mensch jaren lang in kunstwaardeering moet worden opgevoed om zich van zijn gevoel bewust te worden. De kunstnijverheid is niet meer de volgende schakel van een wélgesloten geheel en hare taak is daardoor eene moeielijke. Noch de navolging van een uiterlijken vormendienst uit de historische stijlenreeks, noch de wisselvalligheden van den op den voorgrond geschoven persoonlijken smaak kunnen bevrediging schenken en de erkende grondslagen voor eene eigen kunst ontbreken vooralsnog. Wél zijn er enkele hoogstaande nijverheidskunstenaars, die diep gevoelen wat er aan hapert en misschien in hun arbeid reeds den weg laten doorschemeren waarlangs de kunst weer kan komen in het ambacht onzer dagen, maar jaren zullen nog moeten verloopen aleer hun streven tot eene gemeenschapsuiting is aangegroeid.

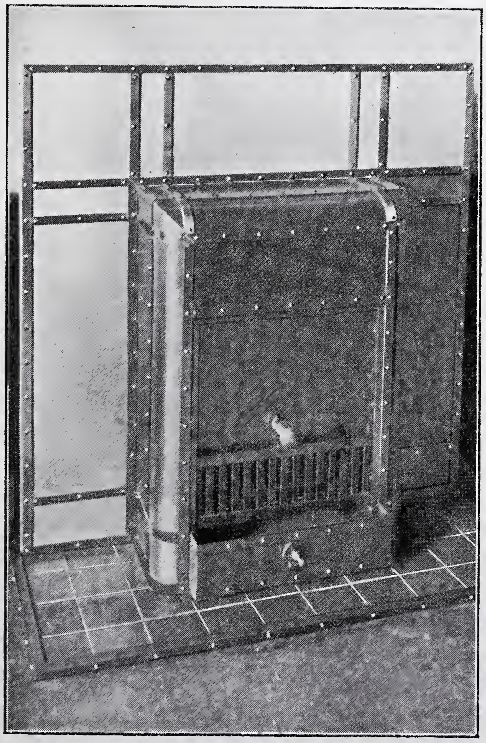
Daarbij is voor het kunstnijverheidsonderwijs eene schoone taak weggelegd. Naarmate de denkbeelden groeien zal het op hechter grondslagen gaan rusten en, wanneer het zich niet met zichzelf afzondert, maar met de noodige omzichtigheid deel neemt aan de wassende beweging, wanneer het onderzoekt wat zuiver is en levensvatbaar in den arbeid der leidende kunstenaars, dan zal het zijn deel kunnen hebben aan de vorming van een nieuw geslacht kunstnijveren en in steeds wijder kring belangstelling voor hun arbeid kunnen wekken. Eene nieuwe kunstnijverheid op te bouwen is de taak van de besten onder de uitvoerenden, het verbreiden en populariseeren van hare grondslagen behoort tot de taak van het kunstnijverheidsonderwijs.

C. W. Nijhoff.





HANGLAMPEN. H. P. BERLAGE Nz.



BLANK GESMEED IJZEREN HAARD H. P. BERLAGE Nz.

KUNSTBERICHTEN

(VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN)

□□ UIT AMSTERDAM □□

De zalen van Arti boden een ongewonen aanblik met een tentoonstelling van werken vervaardigd door Münchener kunstenaars, afkomstig uit de gallerij van een Münchener verzamelaar. 't Is duidelijk, dat men hiermee kwalijk zich een volledig denkbeeld kan vormen van den staat der Duitsche kunst. Toch was de onderscheidenheid in vertegenwoordiging zoo ruim, dat de tentoonstelling wel gelegenheid bood tot het herkennen van het algemeen karakter der tegenwoordige kunstbeoefening bij onze Oostelijke naburen. De aanlegger dezer verzamelaar blijkt een man te wezen van veelzijdigen kunstzin. Men zag er werk van den anecdoten-verzinnenden Defregger, met zijn gemoedelijk streven naar natuurgetrouwe voorstelling, van Gabriël Max met zijn gekunstelde veredeling der vorm en bloedeloos idealisme, verschillende humoreske typeeringen, of wel pathetisch bedoelde grimeeringen van het menschgelaat, romantische landschappen, soms gestoffeerd tot dramatische open-lucht-tafereelen, — maar ook werken, die in de duitsche schilderkunst, als elders, op een keerpunt kunnen wijzen, producten van impressionistisch of realistisch gezinde schilders, die hebben gebroken met de vertroetelde traditie's van verbeeldingsvolle, verhevene of strekkingskunst, die zonder bekommering over gedachte of onderwerp in een schilderij, op de natuur onmiddellijk willen ingaan, daar de levenwekkende kracht zoeken van alle kunst. Zelfs geraffineerde vooruitstrevers waren er vertegenwoordigd als Franz Stück, met zijn bizarre verbeeldingen en coloristische exentriciteiten. Maar, waarlijk, naar het uitzien moge het wezen der duitsche kunst veranderd zijn, naar den geest minder dan het schijnt. De vrijere daad der modernen voegt zich weer naar schoolsche regelen, de onafhankelijken van heden hebben hun onderling verdrag als de Academici van voorheen. Het kunstenaarschap heeft heel sterk nog het karakter van een ambt, dat meer dan eenig ander met eere kan bekleed worden, mits de plichten van dien staat met ernst worden opgevat en getrouwelijk nagekomen — 'k bedoel, dat de Duitsche tucht er ook het kunstleven aanzienlijk beheerscht.

De knapheid van de duitsche schilders wordt wel eens tot toonbeeld gesteld, maar de kwaliteiten, die zij ontwikkelen van kunde en technische bedrevenheid. kunnen wel achtbaar geheeten worden, maar zelden vereerenswaardig. De kwalificatie «Duitsch» bij schilderijen beduidt veelal het tegenovergestelde van een lofspraak. Het is omdat achter hun kreukelooze uitvoering en hun schoolsch-voorbeeldige teekening den kouden zin zich ontdekken laat van zinnende toeleg en doode stelselmatigheid. De duitsche geest uit den tijd van Dürer en Holbein, met hun straffe verdieptheid in teekenen, van Baldung en Grünewald, met hun bijna archaïstische verbeeldingsmacht, is bij de nakomelingen sinds eeuwen ontaard in methode en tooneelmatigheid. Van de aanwezigen op deze tentoonstelling zij voor dit bericht alleen genoemd von Lenbach. Er waren meerdere portretten van hem. Ook achter de uiting van dezen onmiskenbaar zeer begaafden portretschilder, laat de intentie zich niet volkomen zuiver herkennen. Het is bekend, dat hij zich uitsluitend

geschoold heeft naar het voorbeeld der Venetiaansche grootmeesters, en mij dunkt in 't bijzonder naar Tintoretto en Giorgone. Toch is er een macht achter dit talent, die hem behoedde van onvruchtbare navolging. Zijn mansportretten zijn vooral van gewichtige beteekenis door de conceptie. De uitbeelding geschiedt met een bijzonder plastisch vermogen en een scherpe karakteriseering der eigenaardigheden van een gelaatswezen, zoowel in lijn als in kleur.

't Is echter eerder het uiterlijk voorkomen der personen die voor hem poseerden, dat groot gezien, eenigszins styleerend getypeerd werd, dan het individueele leven dat door het dieper speuren achter een vormenstel, gegeven werd. Een gewichtige grief blijft intusscheu tegen Lenbach bestaan, door zijn al te kunstmatig gecultiveerde techniek. Een ernstige studie over hem zou daar een zeer hinderlijk struikelblok vinden voor onverdeelde bewondering van dit talent.

W. S.

UIT ANTWERPEN

TENTOONSTELLING HENDRIK LUYTEN — ZAAL FORST — VAN 7 TOT 20 FEBRUARI 1907 — Weer een belangrijke tentententoonstelling van Luyten ! — Een deel der groote veertig hier verzamelde werken waren vroeger reeds elders gezien, maar toch was hier nog nienws genoeg, om ons te boeien. Vooral een levensgroot, eigenaardig doek trok de aandacht : *Oesterzetsters ;* een troepje Zeeuwsche visschersvrouwen met hun mutsjes keeren terug van den rand der zee ; ze komen vlak op u af, fel van terzij door de lage zon beschenen ; ze dragen hoog opgestroopte mansbroeken, die de stevige beenen bloot laten ; één heeft enorme waterlaarzen aan. — Dit is weer eens een Luyten van het echte soort : forsch, gezond, bij 't brutale af, met een tikje sensualiteit, en van een verbazend vlotte schildering.

Nog menig ander knap stuk werk viel hier te waardeeren ; ik noem slechts *Oktober*, *Middag*, *Aardappelenraapster*, *Schelpenvisscher*, stukken die bewijzen dat Luyten zichzelf geheel heeft weergevonden, en in volle bewustheid van eigen kracht en temperament rustig zijn weg gaat.

TENTOONSTELLING EDG. VAN BAVEGEM — ZAAL DER MÉTROPOLE — VAN 7 TOT 18 FEBRUARI 1907 — Een jongere van ongewonen aanleg, die hier, meen ik, voor 't eerst exposeert.

Hij schildert gezichten in kerken, kloosters van ver afgelegen dorpjes ; ook enkele figuur-studies en portretten.

Zijn kracht ligt, dunkt ons, vooral in het weergeven van stille, kleurige hoekjes, met een zachte speling van zonnelicht, of een doorschijnend halfduister. Hij weet zoo'n hoekje in zijn stemming en zijn atmosfeer te houden, schildert het in breede toetsen, uit de volle, sappige kleur, een beetje sommair misschien, maar toch op een manier die den geboren schilder verraadt.

Minder gelukkig schijnt hij ons in zijn afzonderlijk behandelde figuren, waarin hij soms wat sentimenteel wordt en waarin men een minder vluchtige behandeling zou verlangen. Toch is b. v. een brok als het blonde meisje met rood jurk lang niet alledaagsch.

Zeker is van Bavegem een schilder, waarvan nog iets te verwachten is.

X.

UIT BRUSSEL

DE XII^{de} TENTOONSTELLING VAN « POUR L'ART » — 26 JANUARI-19 FEBRUARI — Vijftien jaar ! — Dat is een heele tijd in het bestaan van een kunstkring ! Hoeveel sterven er niet eer ze dien leeftijd hebben bereikt en, zoo ze zich al hardnekkig aan 't leven blijven vastklampen, is 't als uit gewoonte, machinaal, door telkens in herhalingen te vallen, enkel nog maar hun bestaan rekkend voor den vorm, zonder één enkel bewijs van echte vitaliteit te geven. Overigens hebben gemeenlijk die samenscholingen van artisten, onder de een of

andere zinrijke kenspreuk vergaard, enkel maar in zoover recht van bestaan, dat ze eerste beginners in de gelegenheid stellen om hun gaven te luchten. Die kleine broederschapjes houden een heilzamen naijver onder de medeleden gaande, die zoodoende, door hun solidariteits-gevoel en mannetje aan mannetje naast elkaar staand, meer kans zullen hebben « om er te komen » ; in ieder geval die enkelen onder hen, die inderdaad talent bezitten en de aandacht van kritiek en publiek dwingen om zich met hen bezig te houden.

Dit is echter met dezen Kunstkring, waar we 't nu over hebben, niet 't geval. Uit een chronologisch oogpunt beschouwd is het niet meer een jeugdig gezelschap en toch zit hij nog stevig in elkaar en geeft blijk van jong en krachtig leven. Hij telt verscheiden kunstenaars onder zijne leden, die zich een wèl verdienden naam verworven hebben en enkele zelfs van allereersten rang. En deze tentoonstelling van dit jaar zal zeker meetellen in de annalen van « Voor de Kunst. » Ze bestond geheel uit goed, eerlijk werk, dat op de aantrekkelijkste wijze uitgestald was. Enkele der inzendingen hebben zelfs opzien verwekt, in de eerste plaats die van Victor Rousseau, welke niet minder dan zestien nummers telde en die, afgezien de waarde van elk stuk op zich zelf de groote aantrekkelijkheid vormde van de heele tijdelijke collectie. Men had er onder van allerhande soort, van af zijn *Koning Lear op de heide*, die de elementen verwenscht en tracht te breidelen, tot aan allerhande zoete en kalme figuurtjes van *ingénus* en *ingénues* — van af allerhande grootsche composities, zooals zijn *Ontwerp voor een Fontein* tot aan zijn *Jonge Mannengroep* en *Offerande* en zijn allerliefste kleine figuurtjes in brons en ivoor, waarvan ieder voorwerp en voorwerpje zich door de opperste distinctie en altijd gezonde, zuivere teekening, aan onze aandacht opdringt. Bij de reeds gemelde sujetten, voegen we nog een klein marmer, getiteld *Jeugd*, dat wel tot de aantrekkelijkste scheppingen van den meester behoort.

Vervolgens waren er zeven schilderijen van Eugeen Laermans, alle belangrijk, alle zich onderscheidend van alle mogelijke ander werk door hun eigenaardig aparten stijl maar bovenal door hun prachtig-tragischen toon, een koloriet dat als 't ware concentreert in bijtend-metaalachtige tonen en verbindingen van tonen, al wat de ziel der ruwe landbouwers en schamele bewoners der voorstad aan smart en passie onder haar hardnekkig zwijgen verbergt. Zijn *Strijd* vooral is heel juist van opvatting, vooral het gevecht tusschen de ruziemakers en de schreeuwers is er op voortreffelijke wijze weergegeven. En daarnaast heeft Laermans met een zekere behaagzucht een naakt vrouwenlijf gegeven, waarvan de teekening, de behandeling van de huid, zóo geheel normaal, zoo bijna academisch is, dat het vleesch als met liefkozingen van palet en penseel behandeld schijnt te zijn. Maar het allermooiste werk van heel deze serie was zonder eenigen twijfel, *de Lamme en de Blinde*, met als décor een van die landschapperspectieven, waarvan Laermans met zooveel innigheid de melancholie-, de ingehouden dreiging weet weer te geven. En deze achtergrond is geheel de figuren waard. De kleur der bladeren is onvergelijkelijk weelderig van toon. Een blije zonnestraal verlicht den weg, vlak achter de schreden van de arme drommels. Is die van terzij invallende verlichting daar opzettelijk zóo aangebracht? In ieder geval voegt ze een bittere ironie toe aan den indruk van het geheele tooneel. Wat de twee hoofdpersonen betreft, — Laermans heeft ze zonder eenige overdrijving van hun gebrekkigheid weergegeven. Ze hebben niets grimasachtig-huilerigs of gewild-pittoresks. Die schooiers worden door al de waardigheid van het symbool omstraald en verbroederen zich voortreffelijk met de *Blinden* van Breughel, diegene onder de groote Vlaamsche meesters van weleer aan wie Laermans het naast verwant is. Het gezicht van den blinde heeft een expressie van een sereene schoonheid en gelatenheid bereikt, die een indruk op ons maakt als de Breugheliaansche fysionomieën op het beroemde Louvre-stuk. De uitdrukking ervan roert ons meer, ze is zelfs verheven, omdat het lijden er niet als een melodramatisch element op den voorgrond treedt.

Het groote decoratieve paneel van Emiel Fabry, met de edele, elegante harmonieus gegroepeerde figuren, heeft niet minder

algemeen bewondering gevonden en hetzelfde mag gezegd worden van de drie paneelen van Mevrouw Helena de Rudder, die voor de trouwzaal in het stadhuis te Sint-Gilles zijn bestemd. Alle drie zijn zeer gelukkig en oorspronkelijk, zoowel van opvatting als compositie. Vooral beviel me op 't voorplan van het hoofdpaneel die rondedans van kindertjes in het gras, tusschen den opbloei van witte leliën en dat andere paneel, *Het Huisgezin*, zoo sober, bijna godsdienstig van beweging, dat het volmaakt met de opperste distinctie overeenstemt.

Dit was wat ik als inderdaad buitengewoon mooi heb onderscheiden in « Voor de Kunst. »

Bij het doorbladeren van den kataloog, herinner ik me verder nog met groot genoegen, de zeer degelijke inzending van Firmin Baes, een Amsterdamsch Stadsgezicht van Omer Coppens, *de Stroom* van Frans de Hastre, een medaille en een halfverheven werk van Isidoor de Rudder, *Oude Tuin* van Georges Fichefet, de heel gespierde en indrukwekkende *Studie naar een Leeuwin* van Jean Gaspar, een beeldhouwer, die sedert lang geen levensteeken meer had gegeven, maar wiens terugkeer algemeen in 't oog is gevallen en met blijdschap begroet, de geestig-intieme teekeningen van Amédée Lijnen, eenigszins frommelig en verward in de onderdeelen, waardoor echter aan den vasten, fermen indruk van het geheel, zooals bijvoorbeeld van zijn *Rustdag* niet wordt geschaad, het *Verlakte Kamerschut* van Charles Michel, de gezamenlijke inzending van Isidoor Opsomer, de héel persoonlijke en aantrekkelijke dingen, die Hendrik Ottevaere uit Vlaanderen en Zeeland heeft meegebracht, de *Binnenhuisjes* van Alfred Verhaeren, die altijd even mooi blijven, altijd geschilderd op dien topazen, robijnen en smaragden ondergrond; andere, heel mooie ook, van Viandier vooral die triptiek van de Sart-kapel, Court-Sainte-Etienne, en de kerk te Villers, de niet minder prijzenswaardige van Viérin, de héel aantrekkelijke serie stukken van Mevrouw Clémence Lacroix, de niet minder belangrijke van René Janssens, de mytologische composities van Colmant, eindelijk een heel kleinodiënschrijntje vol schoone wonderen van den meester juwelier-ciseleur Filip Wolfers, o. a. *Het eerste Kleinood*, een figuurtje in ivoor en een heel oorspronkelijke koorlezenaar, waarvan een vogel met uitgebreide vleugelen de hoofdfiguur vormt.

De kataloog, groot formaat en ongewoon weelderig van uitvoering, is met prachtige, fotografieën, volgens clichés van Paul Becker geïllustreerd.

PRENTEN IN HET NIEUWE MUSEUM Deze expositie was uit velerlei oogpunt veel belangrijker dan de onlangs gehouden etsen tentoonstelling in den Kunstkring. De vreemde meesters vooral maakten er een goed figuur. Ik zag er o. a. platen van Storm van 's Gravezande, Branwyn en Vallotton, waarvan de inzendingen, van den laatste vooral, zeer bewonderd werden.

Van Belgische zijde merkten we op August Danse, den Meester-graveur, die hoe eerbiedwaardig hij ook is, toch altijd jong blijft, en die o. a. een prachtige gravure naar *de Koning drinkt* van Jordaens en een andere, niet minder mooi, *de Hond met den Spiegel*, naar Jozef Stevens geëxposeerd had, gezwegen nog van zijn eigen oorspronkelijk werk. Noemen we vervolgens nog de heeren Henri Meunier, Delaunois, Mevrouw Louise Danse, Mej. Lemonnier en de heeren Rassenfosse en Frans Maréchal. Van den laatste bewonderden we vooral zijn *Hiercheuse*, *Chanteurs d'Escarbilles* en *Kaden*.

G. E.

□ □ UIT ROTTERDAM □ □

ROTTERDAMSCHE KUNSTKRING — TENTOONSTELLING VAN WERKEN DOOR JOHAN THORN PRIKKER EN VAN KUNSTSMEEDWERK DOOR GUSTAV MOERL (KREFELD) VAN 22 DEC.-20 JAN. Het wordt stil om Thorn Prikker : zijn naam is niet langer een soort van strijdkreet en zijn tentoonstelling trekt slechts weinig kijkers. Er wordt ternauwernood meer om gelachen of op gescholden. Dat is fataal voor werk als dit! In een ietwat zwoele atmosfeer komt het eerst tot zijn recht.

Het is uitgeschakeld uit de levende beweging onzer schilderkunst, voor zoovèr die nog leeft; het is een historische merkwaardigheid geworden. Of het later nog eens herleven zal en in het licht van verder gebeuren een nieuwe belangrijkheid krijgen? Of het toch nog kiemen bevat voor de toekomst? Wie zal het zeggen? In elk geval kan deze mogelijkheid ons thans koud laten. Het is slechts de vraag, wat het op het oogenblik voor ons is... En dan zou ik zeggen, niet veel! Met één voorbehoud, waarover ten slotte.

We staan hier voor een vrij uitgebreid œuvre, dat over jaren loopt. Van de meeste zijner symbolieke schilderijen (*Le Moine sauvage, Le Forgeron, La Fin d'une Ere*) wordt reeds in zijn brieven van 1895 gewaagd en zeer naïeve dingen, uit een paar elementaire motieven saamgesteld, als *Bloesems* en *Ochtendschemering*, van welk genre hijzelf kwaad gesproken heeft, dagteekenen waarschijnlijk nog wel van vroeger tijd. Een niet zoo heel vruchtbaar schilderleven tenslotte; men kan het gevoel niet van zich afzetten, dat Thorn Prikker heel wat meer beweerd dan gedaan heeft.

Het is lichtelijk komiek dezen artist in zijn brieven zijn verhouding tegenover de « natuur » te hooren uiteenzetten, hem tot de ontdekking te zien komen, « dat de heele symboliek maar larie » is, « omdat het een brutale kwajongensstreek is, omdat de mooie vormen, die de natuur ons aanbiedt genoeg zijn. » Dat kunnen de symbolisten zich door een der hunnen voor gezegd houden! En hem niettegenstaande dit alles op het symbolieke weggetje te zien voortdraven, met de daarna potsierlijk klinkende bewering, dat « alles geornamenteerd moet zijn, en dan niet de schaduw zelf, maar een ornament, dat de schaduw uitdrukt » En dat terwijl te voren om zoo te zeggen de schim van Jan van Eyck opbezworen is!

Maar minder komiek is het, Thorn Prikker fijn en scherp te zien teekenen met het geduld en de nuchterheid van een realist, ja van een anatoom — en zijn werk niettemin te zien verloopen in beuzelachtig en onvast symboliek gepeuter. Hoe heeft die man zich in zichzelf vergist: hij is geen visionnair; zijn vaagheid suggereert geen droomen, doch wekt hoogstens ergernis! Wie ter wereld zal zich de moeite geven dingen uit te pluizen, waarbij men een handleiding noodig heeft, om iets ervan te begrijpen? Wie het geduld hebben, zich door de willekeurigheden van deze eigengereide « gevoelssymboliek » te laten ringelooren? Wat werken als *La Fin d'une Ere* en *Moine sauvage* een zekere bekoring geeft, — de zonderlinge verstorven kleur als van een verbleekte wandschildering, waarvan de contouren met een krijtstreep opgehaald zijn, — dat is toch allerminst « de ziel, de essence van de dingen, » altijd volgens den heer Prikker zelf in zijn meergemelde brieven. Ik bedoel n. l. slechts de kleur als uiterlijk schijntje, als « toevalligheid » en niet als symbool.

Als colorist is Thorn Prikker met al zijn gezwier van papegaai-bonte lijnen weinig meer dan oppervlakkig. Zijn kleuren blijven vaag en dun; zij zijn niet onharmonisch, maar ze staan niet tegen elkander, hebben geen verband. Het blijven kleurtjes, die men wegblazen kan. Als hij meer dan behaaglijk wil zijn, wordt hij overdreven en rhetorisch, om het maar zacht uit te drukken. Zijn groote decoratieve teekeningen van vogels, visschen, insecten zijn smaakvol en serieus, maar zonder eenige artistieke aandoening. Om niet onbillijk te worden, moet men aan Japansche kunst liever niet denken.

Thorn Prikker als craftsman,... er was op deze tentoonstelling te weinig, om zich een meening te kunnen vormen, al ontbrak het aan verscheidenheid niet. Een bronzen plaat, een kamerschut, een wieg, een kraagje, zijden lapjes, een wandkleed, — men verwondert zich in elk geval over de veelzijdigheid van den artist en tracht zich weer te doordringen van de waarheid van het oude maxime, dat over den smaak niet valt te twisten.

En toch, het komt me voor, dat deze zonderlinge, zoekende artist — ongeëquilibreerd, omdat hij zich als een echt anarchist uit den bodem zijner cultuur losgerukt heeft, omdat hij zijn artistiek voorgeslacht heeft verloochend en daardoor van de simpelste waarheden vervreemd is geraakt, — iets, misschien veel had kunnen worden, als de omstandigheden hem gunstig waren geweest, als hij elders en in een anderen tijd

dan onzen ultra-individualistischen geleefd had. Ik bedoel als wandschilder.

Er waren hier drie ontwerpen voor muurschildering, waarvan er twee niet bijzonder waren. Maar dat voor *St. Julien l'Hospitalier!*

Het is naar het laatste hoofdstuk van Flaubert's schoone conte. De figuren van den heilige (wat al te geoutreerd in houding en musculatuur) en van den bleeken schimachtigen Christus in het bootje zijn zuiver-decoratief gezien tegen den achtergrond. Maar het zijn minder de figuren, die het doen, dan wel de achtergrond zelf: een wijde donker-rollende zee, sterk-gestyleerd; groote ruggen van somber-violet en grijs en groen, tegen den duisteren hemel met een vreemd, sinister licht aan den lagen horizont, fel van tragiek. De omlijsting (golvenmotief) wat smakeloos, in huisschilderstrant; dat is Thorn Prikkers sterke zijde niet. Maar in de schildering zelve is iets van den grooten stijl en al houdt de uiting zich archaïseerenderwijze aan de overgeleverde vormen, ze is van persoonlijk gevoel vervuld. En als het platte vlak u ten laatste aandoet als ruimte, als de rythmische lijnen beweging voor u geworden zijn, beweging, die duizendstemmig op u aanrolt, dan begrijpt ge, wat Thorn Prikker altijd voorgestaan heeft; wat het eigenlijk is, dat heenklinkt door zijn onbeholpen gefilosofeer over natuur en kunst, realiteit en abstractie, door al dat jongensachtig geschetter van zijn te kwader ure uitgegeven brieven: een smartkreet van verlangen naar monumentale kunstuiting. Dan gevoelt ge iets als deernis met den artist, die met zulke aspiraties wel in geen rampzaliger land en ongunstiger tijd had kunnen geboren worden.

Het smeedwerk van Gustav Mörl: een muurluchter, kandelaars, deurkloppers, deurbeslag, — alles in ijzer op één bronzen voorwerp na. Gebruiksvoorwerpen, die uit het gebruik raken; gebruiksvoorwerpen, waar het luxe-karakter dik bovenop ligt. Dat mogen de kunsthandwerkers wel eens bedenken, aleer zij zich illusies scheppen over de toekomst van hun streven. Want dit is geen uitzondering.

Afgezien nu daarvan: het werk van Mörl maakt een waarlijk gedistingeerden, deftigen indruk; het herinnert aan den goeden tijd van het handwerk, de latere middeleeuwen en de vroege Renaissance. De vormen zijn zonder pretentie, maar fijngevoeld van lijn; het ornament is meer aangegeven dan uitgewerkt, zooals men het in dit stoere materiaal het liefst zou wenschen. De onvruchtbaarheid van dit kunstmatig-herleefde handwerk voor onze hedendaagsche cultuur erkennende, kan men ten slotte zijn bewondering er niet aan onthouden.

KUNSTZAAL OLDENZEEL Van 4 tot 25 Januari een tentoonstelling van buitenlandsche kunst. Schilderijen van den Parijzenaar Eugène Boch, tamelijk kakelbonte dingen, die, och ja, soms wel licht uitdrukken. Ze waren bovendien kersversch en dus meerendeels geducht ingescholen, hier en daar zoo bot en droog als een geverfde plank. Dat schijnt er tegenwoordig bij het exposeeren niet meer op aan te komen! Maar zelfs in behoorlijken staat geloof ik niet, dat dit werk een veel verkwikkelijker indruk gemaakt zou hebben.

Belangrijker was een collectie origineele teekeningen en aquarellen voor het Münchener tijdschrift *Jugend*, een pendant van het werk der Simplicissimus-teekenaars, dat voor een paar maanden bij Reckers uitgestald is geweest. Men kan niet nalaten vergelijkingen te maken, die niet in het voordeel der Jugend-teekenaars uitvallen. Hun werk is minder homogeen: wat de in artistiek opzicht zeer uiteenloopende Simplicissimus-teekeningen bij elkaar houdt is de schampere, bewust-satirieke geest waarvan alles uitgaat. Ik zonder den aangenamen, maar gladden artist van galante gevallen, Reznicek, natuurlijk uit.

Deze deugd mist men bij de Jugend-teekenaars geheel. Bij hen is geen sprake van parti pris: met al hun «jeugdige onbesuisdheid» vermijden zij het wel zeer zorgvuldig anti-bourgeois te zijn. Overigens zijn ze alles wat ge wilt; zoetelijk, sentimenteel, bizar, fantastisch, (komisch),... zooals het goede moderne reporters betaamt. Soms zeer knap. Maar nooit chic. Dat is een eigenschap in het Isar-Athen al even onbekend als in de hoofdstad aan de Spree. Een uit den vreemde

overgewaaid vleugje telt niet! Dat verraadt zich hoogstens in den jongensachtigen lust, om naar veelbewonderd Fransch voorbeeld deftige Schminknimfen te teekenen.

Doch het is voor een Hollander gemakkelijk met een spotachtig glimlachje aan dit alles voorbij te gaan en er zich uit de hoogte aan te ergeren, dat het zoo « Duitsch » is; de gemoedelijkheid, de ronde vroolijkheid, de wat grove, maar vaak treffende karakteristiek over het hoofd te zien voor scherper eigenschappen, die men vergeefs zoekt. Met al onze superioriteit, — ons sociaal leven schijnt ten slotte te bekrompen, te armbloedig, om een dergelijke artistieke reportage te kunnen voortbrengen. Beginnen we dus eerst met te erkennen, dat wij zooiets niet hebben en dat zelfs de Duitschers bij onze « lourdeur » altijd nog luchtig zijn. En als men van dit werk verder niet verlangt, dat het iets meer zal zijn, dan als wat het zich komt aanmelden, dan zal men, zonder zich aan het minderwaardige te zeer te ergeren, zijn vermaak vinden aan de rake uitbeelding van menig anecdotisch geval.

KUNSTZAAL RECKERS. TENTOONSTELLING VAN WERKEN VAN W. DE ZWART — Een dertigtal schilderijen en teekeningen; onder de teekeningen verscheiden Fransche sujetten. — Het is raak, maar zwaar, onaangenaam zwaar. Zijn harmonieën zijn beslist, maar allicht cru en wreed, als hij op dreef is. Vooral zijn ordinaire paars is al zeer onverkwikkelijk. En dan — men kan nooit nalaten bij hem aan verf en schilderen te denken. Het is wat anders, dan het gewone « niet uit de verf zijn ». Dat is een onbeholpenheid van het métier; bij De Zwart zit het dieper, schijnt het een gebrek aan innigheid. En toch kan men niet zeggen, dat hij geen stemming heeft. Maar zijn werk is niet teer, het voelt niet zacht aan; er is altijd iets rauws in. Een relle, winderige dag met fellen zonneschijn, dat gelukt hem eigenlijk het best. Een ding als de groote, krachtige aquarel de *Biggenmarkt* b. v.

Maar laat het een stiller moment zijn, als die late *grijze dag*; een vaart met roeibooten aan den kant en een mooi wit landhuis in de verte in fijnen toon. Het was voortreffelijk en forsch geschilderd, met vaste groote vlakken scherp tegen elkander gezet. Tè scherp: men miste de zachte weemoedige droomerigheid van dat intieme moment, in de algemeene atmosfeer, in de schemerende massa der achter elkaar gerijde lanenboomen vooral; het leek aangezien als een op te lossen vraagstuk, zonder liefde of toewijding.

Zeker, er viel veel knaps te bewonderen; de Hollandsche dege degelijkheid verloochent zich bij hem niet; men voelt bij het zien van dit werk zijn respect weer stijgen voor het hooge peil, waarop het métier bij deze generatie staat of liever stond, want daar is ongetwijfeld bij de tegenwoordige achteruitgang waar te nemen. Maar het blijft bij koele waardeering, op een afstand... Sympathie, de mijne ten minste, blijft ver. Er waren sujetten die aan De Bock deden denken En dan verkies ik dezen boven De Zwart.

VOOR DE KUNST — De Rotterdamsche Vereeniging « Voor de Kunst » opende den 20en Januari haar nieuwe expositie-zaaltje met een tentoonstelling van studies, schetsen en krabbels van Anton Mauve, welwillend door de familie van den grooten kunstenaar uitsluitend voor de leden der vereeniging ter bezichtiging gesteld. — Wat bij De Zwart ontbrak, was op deze kleine tentoonstelling in ruime mate aanwezig: teerheid, intimiteit. Het was inderdaad « Mauve intime. »

Volslagen schilderijen waren er slechts een paar: menige studie echter was zoo vol en rijp van kleur, dat ze de waarde had van een doorwrocht werk. Verrassend voor wie Mauve niet van zoo nabij kende, was de verscheidenheid van toon en gamma; hoe kon het trouwens anders bij een artist, zoo open voor de wisselende momenten der natuur?

Maar het kostelijkst waren wel al die kleine teekeningetjes, soms met een weinig blauw en wit verlevendigd, — vluchtige maar steeds bijna weemoedig-bekoorlijke notities van wat hij op zijn wandelingen zag: een boomgroepje, een hek, een slootkantje, een niets... Dat was, om telkens weer naar te kijken en telkens een nieuwe kantje van het geval te zien.

Wat zulk een intieme tentoonstelling leerzaam is! Het ware te wenschen, dat er meer zoo gehouden konden worden. R. J.

OPMERKINGEN OVER ENKELE SCHILDERIJEN VAN REMBRANDT

Onder de reeks schilderijen van Rembrandt, die in het afgeloopen jaar aan het licht kwamen, of van eigenaar wisselden, zijn enkele waaromtrent de meeningen niet overeenstemmen en andere die tot heden in de literatuur nog niet werden vermeld.

Niet algemeen erkend is de *Profeet Bileam* (Afb. 2), in het bezit van den heer von Hoschek Praag, een schilderij waarop Bredius 't eerst voor Rembrandt aanspraak maakte. Wat voor de echtheid spreekt heeft Bode uiteengezet (1). Tot heden kent men buiten Rembrandt geen enkelen kunstenaar, die een werk dat zoo krachtig van uitdrukking is, in den zelfden tijd dat dit ontstond, had kunnen scheppen. De vereeniging van hartstochtelijk willen en kinderlijke onbeholpenheid, duidt op een jeugdigen maar genialen kunstenaar. Lastman, aan wien men wellicht zou kunnen denken, mist bij grooter vaardigheid in de teekening, geheel dit intense in de karakteristiek en de kunde om licht- en schaduwdeelen van de compositie in groote vlakken bijeen te houden. De kleuren zijn weliswaar nog niet geheel in de manier van den lateren Rembrandt, licht en bont, waarin vooral vleeschkleur en lila den boventoon voeren, zoodat het mij waarschijnlijker voorkomt dat het ongeveer in 1626 en niet, zooals anderen aannemen, in 1629 is ontstaan. Want in de sedert 1627 gedateerde stukken blijft van Lastman's koloriet bijna niets meer over. Voor de superieure eigenschappen van dit werk spreekt een vergelijking met een compositie van Gerrit Bleecker in Rotterdam (Afb. 1), waarvoor waarschijnlijk wel gebruik zal zijn gemaakt van Rembrandt's stuk. Bleecker was evenals Rembrandt bij Lastman in de leer en wellicht, aangezien de eerste berichten aangaande hem als zelfstandig schilder van 't jaar 1625 stammen, terzelfder tijd als hij. Zóo laat zich licht dit bekend zijn met Rembrandt's Bileam verklaren. De nog wat kunstmatige opbouw van het voorbeeld vinden we bij Bleecker verbeterd weer met rijker lichtnuanceering, terwijl de gelijk-

(1) *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 1905.

matig van links naar rechts loopende stoffage van den achtergrond de ruimte duidelijker verdiept en alles netter en zorgvuldiger in de uitvoering is, — maar



Afb. 1. — GERRIT BLEECKER : de Profeet Bileam.
(Museum Boymans, Rotterdam).

toch komt deze kunst ons zielloos voor naast de temperamentvolle uiting van den grooten beginner.

In de oorkonden uit 't jaar 1640 vinden we een *Profeet Bileam* van Rembrandt vermeld, zooals Dr. Hofstede de Groot, waar hij zich tegen de echtheid van 't stuk uitspreekt, zelf mededeelt. ([1]) Houdt men het weergevonden stuk voor echt, dan ligt het voor de hand om het hiermee te identifieeren. De zaakgelastigde van den koning van Frankrijk, Lopez, had het van Rembrandt gekocht, door bemiddeling van denzelfden kunsthandelaar, die den Castiglione van Rafaël op de verkooping te Amsterdam, waar Rembrandt een schets naar het stuk maakte, in zijn bezit kreeg. In Parijs werd toen later, in 1641, de Bileam op een groote auctie verkocht. Ons mag het misschien verwonderen dat het daar, zooals ons in een brief van een ooggetuige verteld wordt, tegelijk met een zoo door en door rijp werk als de Ariosto van Titiaan bewonderd werd. Maar men moet bedenken dat in dien tijd de jeugdwerken van Rembrandt een gebeurtenis waren, — een weerglans van

([1]) *Zoek geraakte Rembrandts* in het Leidsch Jaarboekje, 1906.



Afb. 2. — REMBRANDT : de Profeet Bileam.
(Eigendom van den Heer von Hoschek, Praag).

den indruk dien zij maakten, weerspiegelt zich in het Dagboek van Constantijn Huygens, een even groote gebeurtenis als thans voor ons de werken van zijn ouderdom zijn.

Het van 1628 gedateerde schilderij : *de Gevangenname van Simson* (Afb. 4), is onlangs van verblijfplaats verwisseld en uit het paleis van den Duitschen keizer naar 't Kaiser-Friedrich-Museum verhuisd. Het is, wat koloriet en inhoud betreft, verreweg het aantrekkelijkste onder de vroegwerken

in het Berlijnsche Museum, wat verbrokkeld in de structuur en in de bewegingen, maar duidelijk in den samenhang der figuren, die in een halven cirkel, van voren naar achteren gesteld zijn, en met hunne gebaren tegelijk de ruimte dieper en den gang der handeling duidelijker maken. Aangezien het stuk vermoedelijk door de erfenis van de Oranje's, in 't bezit van den keizer is geraakt, is 't mogelijk dat het, samen met de, ongeveer gelijktijdig ontstane Soliman van Lievens (Galerie in Sanssouci), reeds in 1628 door Prins Frederik Hendrik, door bemiddeling van Constantijn Huygens werd gekocht en zóo in Sanssouci kwam. Wellicht is het geen toeval dat Rembrandt eenige jaren later zijn grooten Maecenas Huygens, aan wien hij zijn vroegen roem ten deele dankte, een machtigere variante van hetzelfde motief « Het Blindmaken van Simson » dat nu in Frankfort is, ten geschenke heeft gegeven.



Afb. 3. — REMBRANDT : Studie voor de Gevangenname van Simson. (Prentenkabinet, Leiden).

Als studie voor het stuk in 't Kaiser-Friedrich-Museum, kan de penteekening in het Leidsche Prentenkabinet beschouwd worden, die dan daardoor een der vroegst bewaarde teekeningen van Rembrandt wordt. Als echte vroege teekeningen worden gewoonlijk alleen de studies in rood krijt naar de oude mannen aangemerkt, die nog wat academisch zijn en aan Lastman herinneren. Veel meer in den geest van den lateren kunstenaar zijn de vroege compositie-ontwerpen, die met de pen zijn uitgevoerd en in de breede, eenigszins plompe streken, evenals in de meestal kleine verhoudingen der figuren aan de teekeningen van Elsheimer doen denken. Enkele dezer kleine blaadjes voeg ik hier bijeen :

1. *Het Emmäus-maal*, studie voor het stuk bij André, thans in het bezit van W. Bode te Berlijn, (vergel. Bode, *Leidsch Jaarboekje*, 1906).

2. Zelfde onderwerp, Christus staande, Kabinet te Berlijn, (Verzameling von Beckerath).

3. *Christus te Emmäus*, laatstelijk in het bezit van den heer Lebeau, kunsthandelaar te Heidelberg,



Afb. 4. — REMBRANDT : De Gevangenname van Simson.
(Kaiser-Friedrich-Museum, Berlijn).

4. *David speelt voor Saul*, in het Frankforter kabinet, uit denzelfden tijd als het Franforter stuk (afgeb. in Bode-Valentiner *Rembrandt in Bild und Wort*, blz. 89).

5. *Opwekking van Lazarus*, Boymans-Museum, Rotterdam. Wellicht een voorstudie voor 't stuk in 't Wallace-Museum, omstreeks 1630.

6. *Lot en zijn dochters*, Goethe-haus, Weimar, van 1630 ongeveer, (afgeb. in *Rembrandt in Bild und Wort*, blz. 19).

7. *Studie voor de Fariseeërs*, aan wie Judas de zilverlingen terugbrengt (?),

op de achterzijde een roodkrijt-studie, in 't bezit van Dr. Hofstede de Groot.

8. *Studie voor het schilderij met deze zelfde voorstelling*, in een particuliere verzameling te Parijs, München, van 1629 ongeveer, twijfelachtig.

9. Bij uitzondering heeft de kunstenaar ook een compositie-ontwerp in rood krijt uitgevoerd : *de Graflegging*, in British Museum, van 1630. [1]

Men mag met eenige zekerheid aannemen dat Rembrandt een portret van Constantijn Huygens, met wien hij tot omstreeks de jaren 1645-50 in verbinding stond, geschilderd heeft. Nu bestaat er in Hamburg een authentiek portret van Maurits Huygens van 1632. Bode en Hofstede de Groot plaatsen in denzelfden tijd het eenvoudig geschilderde, aantrekkelijke portret van een jongen Man in Dulwich-College (Afb. 5). En ongetwijfeld terecht, aangezien het in de groote partijen en de houding der figuren de tegenhanger is van het Hamburger stuk. Met wien anders had zich Maurits Huygens, bij het welbekende familie-zwak der Hollanders vooral, anders samen kunnen laten schilderen dan met zijn broeder? Maurits was de eenige die in aanmerking komt en zijn leeftijd (geboren in 1596) stemt zeer goed met het uiterlijk van den voorgestelde overeen. Er bestaan enkele met volle zekerheid bekende portretten van Constantijn Huygens, o. a. van A. Hanneman (den Haag), Netscher, W. Vaillant (beide door A. Blooteling gegraveerd) en van Cornelis Visscher, waarvan de meesten hem ouder voorstellen en die alle een verschillende geschapenheid der trekken vertoonen. Het vroegste, ongeveer gelijktijdig met Rembrandt's stuk, ontstond het portret in de Iconographie van Van Dijck. Wanneer men deze beide portretten met elkaar vergelijkt, dan is de gelijkenis wel-is-waar niet geheel overtuigend en vooral schijnt het voorhoofd op het stuk van Van Dijck hooger, ook wanneer men de plat neergekamde haren wegdenkt. Aangezien het onderdeel der gezichten echter veel overeenstemming met elkaar heeft, schijnt mij, in aanmerking genomen de verschillende individualiteit der onderscheiden kunstenaars, de identiteit der voorgestelde personen wel waarschijnlijk. Daar Maurits en Constantijn zich zeker in den Haag, waar zij woonden, wellicht op de Huizinge Hoofwyck te Voorburg,

[1] Een Avondmaalsvoorstelling in het Museum Fodor te Amsterdam, die aldaar aan Rembrandt wordt toegeschreven en die mij vroeger ook voorkwam echt te zijn (ongeveer van 1630) (vergel *Rembrandt und seine Umgebung* van schrijver dezes, 1905, blz 76) behoort bij de volgende teekeningen, die er, wat stijl betreft, geheel mee overeenkomen : Dresden, Opwekking van Lazarus, in hoogte-formaat (door Braun als van Rembrandt gefotografeerd ; Berlijn, von Beckerath : Christus met de overspelige Vrouw, terecht aan Philips Koninck toegeschreven ; Albertina : Gevangenname van Christus, twee bladen gepubliceerd als behoorende tot Rembrandt's school ; en wellicht British Museum : Prediking van Johannes den Dooper (Kleinmann, I. 60). Zij zijn van de hand van Philips Koninck (het Dresdener blad is zoo geteekend) en zijn gedurende den leertijd van den laatste, ongeveer 1635 ontstaan, zooals de overeenkomst in sujekt en opvatting met Rembrandt's werk uit dien tijd bewijst.



Afb. 5. — REMBRANDT : Mansportret (Constantijn Huygens ?).
(Verzameling van Dulwich College).

en niet te Amsterdam hebben laten conterfeiten, mag men, behalve de vroegere bezoeken van Leiden uit naar den Haag, waarvan Houbraken 't bericht geeft, ook een kort oponthoud van Rembrandt in 1632 van Amsterdam uit, aannemen.

En Eigen Portret, dat op geheel gelijke wijze in de lijst is gezet als het andere in Dulwich-College en dat in 't jaar te voren ontstond, is onlangs weer in den Engelschen kunsthandel opgedoken. (Afb. 6) Bij den verwaarloosden toestand, waarin het zich eerst bevond, lieten de stijl, de karakteristieke



Afb. 6. — REMBRANDT : Eigen Portret van 1631.
(Engelsche Kunsthandel).

kenteekens van den kunstenaar zich nauwelijks onderscheiden. Na verwijdering van de oude vernislaag kwam echter het portret, als een buitengewoon wél bewaard werk voor den dag. De voornaamste schoonheid er van ligt in de, voor het ontstaan-jaar buitengewoon lichte en vlotte wijze van schilderen, daarenboven in de kleur, in het kersrood van den barok opgetoomden hoed, die voortreffelijk in stemming is met het grijs van den struisveer en den lichten grond en bovendien in de onbewuste uitdrukking van het half boos,



Afb. 7. — REMBRANDT : De Schatpenning.
(Verzameling Otto Beit, Londen).

half vriendelijk kijkende gezicht, dat ons, een beetje naïf-grof van vorm, aankijkt. Wat de techniek betreft is het zeer na aan het Eigen Portret te Brunswijk verwant, dat in den kataloog nog ten onrechte als twijfelachtig staat aangegeven. Daarnaar moet dan het Brunswijksche Portret eer in 1631, dan, zooals door Bode aangenomen wordt, in 1633 ontstaan zijn.

De vroegwerken van den kunstenaar, vooral die, waarop meerdere figuren worden voorgesteld, zijn vóor alles van biografische waarde, omdat ze als een voorbereiding zijn voor de vele plannen die Rembrandt later uitvoerde. De eerste schakel in een reeks tooneelen met veel kleine figuren, die zich vooral in hooggewelfde kerkruimten afspelen, vinden we in den *Schatpenning*



Afb. 8. — REMBRANDT : DE OPDRACHT IN DEN TEMPEL, (gewasschen penteekening).
(Verzameling Heseltine, Londen).



Phot. Hanfstaengl, München.

Afb. 9. — REMBRANDT: SIMEON IN DEN TEMPEL.
(Mauritshuis, den Haag).

van 1629 (Afb. 7), die de Londensche verzamelaar, Alfred Beit, nog kort vóor zijn dood, door bemiddeling van Bode in zijn bezit kreeg. Het is de voorbode van den *Simeon in den Tempel* van 1631 in 't Mauritshuis (Afb. 9), evenals dit werk weder de voorlooper is van de *Overspelige Vrouw* van 1644 te Londen (Afb. 10). Als overgang tusschen het Haagsche en het Londensche stuk, staat een teekening in de Verzameling Heseltine te Londen (Afb. 8), die wat inhoud betreft nader bij 't eerste en wat formaat aangaat, dichter bij het tweede dezer schilderijen staat. Vergelijkt men de Schatpenning met den Simeon in den Tempel, dan is de werking der vroegere voorstelling wel-is-waar nog lomp en plomp, en de op den rug geziene silhouetten van de drie merkwaardige dicht-op-een-staande fariseeërs, bezitten nog niet de kracht en volheid van die heerlijke gedrapeerde figuur van den Hoogepriester op het Haagsche stuk. De groep van Maria en van Simeon vormt een, uit een plastisch oogpunt rijkere afsluiting van den halven cirkel, dan de bijna niets zeggende gestalte van den Christus op de andere compositie. De hoofdfiguren zijn bij gene in den zin van een duidelijker sprekende ruimtevorming verder naar achteren, de op den rug geziene figuur is verder naar voren en rechts meer naar de lijst toe geschoven. Ook de architectuur is mooier in den achtergrond naar de diepte heen gewelfd. In ieder opzicht is echter de Overspelige Vrouw, te Londen, nog veel ontwikkelder. De ruimte is in korter afgebroken afdeelingen verdeeld, de voorgrond is minder opzettelijk gemarkeerd. Bovenal doet het licht de omtrekken der figuren minder opvallend naar den voorgrond treden en vloeit meer toevallig over de verschillende groepen heen. Vergelijkt men het werk in de National Gallery met den Schatpenning, dan ziet men eerst hoeveel schilderachtiger Rembrandt's kunst binnen een tijdsverloop van 15 jaar geworden is, hoezeer ze in het begin nog binnen de lineaire stijl van het begin der XVII[e] eeuw gevangen zat. Zooals 't licht op 't stuk bij Beit heengevoerd wordt langs de plooien van het gewaad van den Christus, herinnert nog aan Italiaansche kunst, zij 't dan ook aan de meest coloristische richting der Itialianen — aan de Venetianen, aan Bassani wellicht. — Maar ook deze lineaire opvatting bij de lichtvoering is niet zonder een zekere bekoring, die later echter, ten gunste van zekere optische werkingen, verdwijnen zal. De krachtige contoeren der gebouwen en van de figuren, die klaar en helder over 't heele stuk zijn heengetrokken, zetten grootheid bij aan de figuur en geven het gevoel van een wijde ruimte, de enkele kleurvlakken van helder groen, geel, lilagrijs, zooals ze klaar en scherp tegen elkaar gezet zijn, wekken een gevoel op van frischheid, van zuiverheid in het werk.

Ook wat inhoud betreft is de *Cijnspenning* een voorbereiding voor lateren arbeid, vooral in de werking der contrasten. Tegenover de bewegelijke, losse

figuur van den Christus, staan de zware gesloten massa's der Fariseeërs; het temperamentvolle van den Prediker contrasteert met de indolentie en den trots van den Rabbijn, die van boven voor aan de wand-opening staat. Zoo ziet ook de Leviet onverschillig van uit het venster toe, hoe de gewonde door den barmhartigen Samaritaan onder dak wordt gebracht. (Ets van 1632). Zóo verheft de pompeuse ceremonie van den mis-lezenden priester op den *Simeon,* in den Haag, op de *Verdrijving uit den Tempel* (Ets van 1636), op de *Overspelige Vrouw* in Londen den indruk van het diep-innerlijk gebeuren, dat op den voorgrond de harten en zinnen der menschen beweegt.

(Wordt voortgezet).

W. R. VALENTINER.



Phot Hanfstaengl, München.

Afb. 10. — REMBRANDT : DE OVERSPELIGE VROUW.
(National Gallery, Londen).

ENKELE LUIKSCHE KUNSTENAARS

(Derde artikel) [1]

FRANÇOIS MARÉCHAL

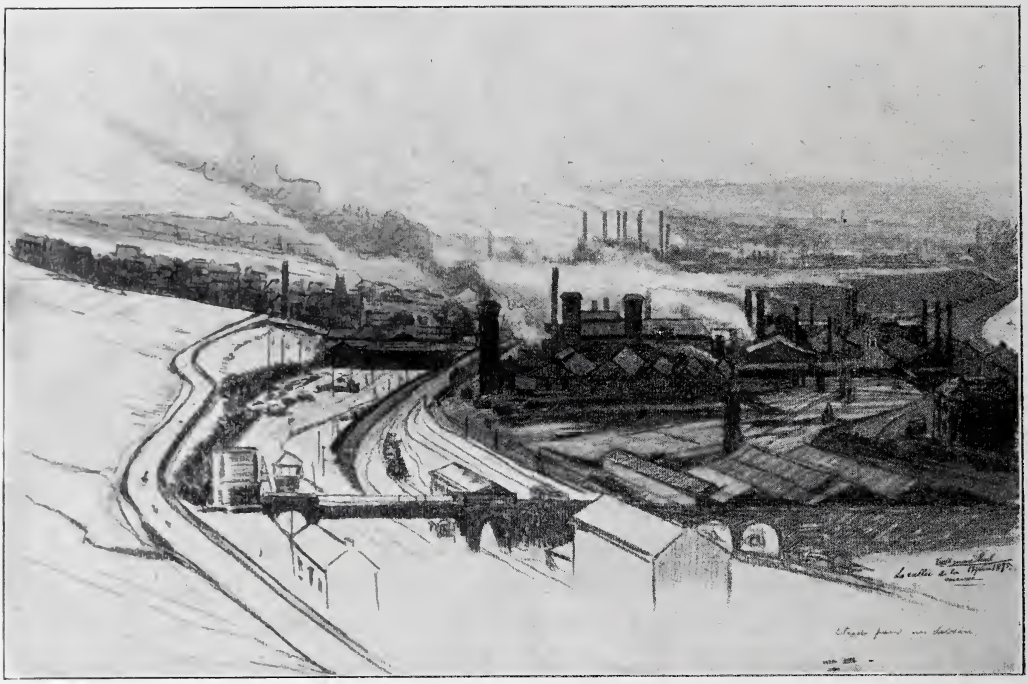
Een naam, die teekenend is voor den heelen man. Een echt Waalsche naam, die zoo krijgshaftig in de Waalsche ooren klinkt. Een mooie naam, van werkmansoorsprong die de adelskwartieren van een lange reeks van werklieden-voorouders omvat. Ik bedoel den adeldom van den arbeid.

François Maréchal is zuiver autochtoon. Hij is een voortbrengsel van den Luikschen bodem — van dezen grond én van geen anderen. Hij is als een plant gegroeid in een vouw van de heuvelen, die zachtjes neerglooien naar de Maas, aan den zoom van een ouden straatweg, waar de werklui langs moeten als ze naar de fabriek gaan, in de buurt van een kolenput. Waar 't talent van Armand Rassenfosse in een atmosfeer van intellectualiteit ontlook en zich eerst langzaam ontwikkelde, bloesemde en ontsprong dat van Maréchal van af 't eerste morgengloeien van zijn jonge leven. Bij hem is de kunstuiting geheel spontaan. Vóór hij er nog iets van had geleerd, maakte ze al deel uit van zijn heele zijn. De natuur is heel vrijgevig voor hem geweest. Hij is van een krachtig temperament.

Den 7den Januari 1861 te Housse, in de buurt van Luik geboren, had de jonge Maréchal, die geenszins voor een pennelikker was bestemd, al den tijd om langs de hagen en riviertjes te lanterfanten, door de velden, met hooge populieren omzoomd. Hij zwierf over de zelfde wegen, waarlangs de mijnwerkers naar de mijnen gaan. Hij volgde hen en hoorde ze praten. Hij stelde evenveel belang in de grillige lijnen van de ophaalmachienen die zich tegen de zwarte roetlucht afteekenden, als in den purper-gouden vlinder, fladderend in den zonneschijn die over de velden stroomt; maar omdat de kleine jongen heel slim en handig was, leerde hij niettegenstaande vele slippers, heel gauw al wat de lagere school in 't koppeken van een kind kan samenpakken.

(1) Zie Onze Kunst, Deel X, blz. 53 en blz. 154 (September en December 1906).

En 't open veld leerde hem de rest. Hij heeft in gezelschap van den kleinen koewachter zeker vaak fluitjes van lindenhout gemaakt en spuitjes uit een vliertak gesneden, met den schaapsherder ging hij zeker voor zijn plezier dikwijls wortels zoeken van den kornoeljeboom om er koppen voor wandelstokken



F. MARÉCHAL : De Maasvallei, (krijtstudie)

van te snijden, terwijl de schapen tusschen de weggegoeide sintels het magere gras afknaagden Hij was ook groote vrienden met den hoefsmid en vond 't heerlijk om er naar te gaan kijken als die cycloop 't roode ijzer smeedde en de vonken 'om zich heen deed spatten, en als er een paard de smidse werd binnengebracht kwam hij aangeloopen en snoof met genot de lucht op van de gebrande hoef. De timmerman vereerde hij ook vaak met een bezoek en het zou mij verwonderen als hij hem niet vaak, als er haast bij was, met zijn werk had geholpen. En als hij niets beters te doen had, ging Maréchal, zooals de andere jongens in 't dorp, zeker dikwijls voor de winkelkast van den horlogiemaker staan kijken, om naar de draaiende wijzers en 't bewegen van de slingers te zien.

Kan men zich een beter opvoeding voor een kunstenaar denken? Van heel klein kind af was zijn geest met allerhande levende beelden gevuld. Zijn eerste indrukken putte wij uit 't leven zelf, in plaats van ze in de boeken te zoeken of in de lessen van den een of anderen hooggeleerde. Zijn geboortegrond, die hem aan 't hart was gegroeid, onthulde hem één voor één al haar geheimen. Het volk — hij leefde er midden in; hij kende er van den hard-



F. MARÉCHAL : DE OUDE WEGEN, (rue Chiffre d'Or, te Luik) Ets.

nekkigen strijd, de onwankelbare hoop, den onversaagden moed en de naïeve kinderziel.

Zijn ouders waren werklieden, geen werklieden die in slavenarbeid ondergaan, maar die den druk der ellende niet kennen, intelligent genoeg om naar kennis te streven, de kennis, die van vooroordeelen bevrijdt, den mensch vrijer en leniger maakt en zijn bestaan edeler en mooier. Ze hoorden niet tot het plebs. Het was geen menschelijk vee, waarop een onontkombaar noodlot drukt, die de jongen alle dagen onder de oogen kreeg; het was een volk, dat hard werkte, maar dat bewust was van zijn kracht en zijn rechten, en zijn vrijheid waard was.

In de familie Maréchal waren ze wapensmid van ouder tot ouder. Dit bij uitstek Luiksch beroep is, door de tot in 't uiterste doorgevoerde specialisatie der moderne industrie, nog niet geheel vernietigd. Men ziet nu nog altijd door de straten van Luik, werklieden loopen met een bussel geweren op den rug, die ze t'huis gaan bewerken of naar de fabriek terug moeten brengen. Ze zijn volstrekt niet gehaast, want ze werken alleen als ze er lust in hebben. Het is geen zwaar beroep. Ze zijn vrij, ze zijn vroolijk en op alle hoeken van straten, waar ze een kennis tegenkomen, hoort men hun stemmen met dat eigenaardig zingende Luiksche geluid.

De jonge François leerde zijn ambacht bij zijn vader. Met hun beiden gingen ze eenmaal in de week naar Luik, om het werk dat klaar was af te leveren. Daarna mocht de jongen gaan wandelen langs de grachten en door de straatjes die er in uitloopen, en als een nieuwsgierige vogel keek hij overal rond.

Op een van die zwerftochten kwam het kleine boertje van Housse, eens een decoratieschilder tegen, voor wie hij een vriendschap opvatte. Maréchal ging zijn nieuwen kameraad zien werken en was verbaasd en verrukt over wat hij zoo maar onder penseel en tempermes uit niets zag ontstaan. En omdat hij graag overal met zijn handen aanzat, wou hij 't ook eens probeeren en toen eens te meer werden de woorden van Eugène Delacroix, waar zoo vaak om gelachen is, bewaarheid : *On sait son métier tout de suite ou on ne le sait jamais.* Hier onder natuurlijk te verstaan, dat door die naïef-primitieve schetsjes, door al die onhandigheden van een eersten beginner heen, een echt artiesten-temperament voor den dag kwam ; want groote schilders hebben ons dit geleerd : het temperament van den kunstenaar, die inderdaad iets te zeggen heeft, voert hem mee en noodzaakt hem om snel, soms bijna ondanks zich zelf, het middel te vinden om te zeggen, waartoe de imperieuse behoefte hem dringt. We zijn geheel van 't gevoelen van J. A. Raffaëli ; wanneer men zegt : die kunstenaar heeft een gevoelige ziel maar mist techniek en kan zich daarom niet uitspreken, beteekent dit eenvoudig dat hij een gevoelige

ziel heeft, maar vaag en zonder bepaald verlangen. Want anders had die kunstenaar stellig het middel gevonden om zich te uiten. Een kunstenaarsziel wordt gemarteld, zoolang ze zich niet uitgestort heeft.



F. MARÉCHAL : Een wrak, (ets).

Al de dingen, die hij als kind had gezien, waren Maréchal in de oogen blijven hangen : hij schilderde vlinders, bloemen en koeien, die groote, beweeglijke bloemen onzer weiden, katten en weet ik wat al meer.

Zijn vriend zag het dadelijk. Hij erkende onmiddellijk den toon van een echte roeping, het merkteeken van een onbetwistbaar talent, dat nog al de bekoring van onschuld, van jeugdig-naïeve frischheid had. Hij verborg 't niet voor den kleinen François en daar kreeg me die drommelsche jongen op eens in zijn hoofd om schilder te worden! Ze zijn niet zoo goed of ze moeten hem zijn zin geven en zoodra hij t'huis komt, spreekt hij er zijn vader over aan. Vader Maréchal was geen bangelijke burgerman. Hij had zijn jongen niet in de watten groot gebracht, en hij heeft nooit gedacht dat hij 't lot van zijn kind vooruit kon regelen en hem een loopbaan met een « ne varietur » op kon dringen, waarmee de rijken de pretentie hebben om de rol der voorzienigheid te vervullen.

Het vooruitzicht der vaders gaat tegenwoordig zoo ver, dat ze bij hun kinderen bijna alle persoonlijk gevoel vernietigen. Bij het volk gaat 't nog niet zoo toe. De man uit het volk heeft nog vertrouwen in 't leven : geeft 't kind blijk van eenige voorkeur, des te beter, dat is een bewijs dat hij iets heiligs in zich draagt : het verstand dat kiest, en de wil, die uitvoert.

— « Wil je naar de akademie, beste jongen, ga je gang » zei de vader, « we zullen dat dan wel zien te schikken ».



F. MARÉCHAL : Oud deurtje, (ets).

En zonder dralen trok de familie Maréchal naar Luik, naar den Mont-Saint-Martin, naar dat oude, schilderachtige stadsgedeelte, dat nog geheel doortrokken is van den waalschen geest en vol historische herinneringen. En François zag zijn droom verwezenlijkt. Hij kon de cursussen van de akademie volgen !

Ik zal niet beweeren dat hij er veel heeft geleerd. Hij had te veel tempe-

rament om een ijverig leerling te wezen. De beste leerlingen aan de akademie, net als de prijzen van Rome, blijven gewoonlijk maar brekebeenen hun leven lang. De geest van aanpassen, van nabootsen, van handigheid, neemt gewoonlijk al hun oorspronkelijkheid weg. Zoolang ze aangepord worden door den professor, gaat 't goed, maar zoodra ze aan zich zelf zijn overgelaten, merkt men dat hun mooie faciliteit op niets uitloopt, omdat ze niets uit zich zelf en niets *in* zich hadden. En integendeel schijnt de ander, die inderdaad is aangeblazen door de heilige vlam, links en onhandig zoolang hij tusschen schoolsche formulen zit ingeklemd. François Maréchal schilderde al niet slechter, maar ook niet veel beter dan zijn medediscipelen, de groote historische composities, die hij *opkreeg*. De *Zegepraal van Jozef* bezorgde hem echter een eersten prijs, die hij met August Donnay moest deelen. Zelf hechtte hij er geen groote waarde aan, omdat zijn Waalsch gezond verstand zich bij hem nooit, als bij zooveel anderen, heeft verloochend en hem belette om zich illusies te maken over wat er niet in hem stak.

En aan den anderen kant hield de werkelijkheid hem vast en trok hem in haar richting heen.

En hoewel hij zijn eigen neiging volgen mocht, wou hij zijn ouders toch niet tot last wezen en wanneer, na afloop van de cursussen van den dag, zijn medeleerlingen t'huis gingen werken of langs de Maas slenteren of een « péket » in een der oude herbergen drinken, trok François Maréchal een witte kiel aan, roerde een pot verf met zijn verfkwast om en klom op een ladder om een gevel te verwen. Hij schilderde ook uithangborden, *marmerde* de wanden van gang, en ... in een woord, voegde zich naar al de eischen van het vak — een prettig vak, te oordeelen naar de vroolijkheid en 't voortdurend gezang van hen die 't uitoefenen. De heel aantrekkelijke schilder Hippolyte Boulenger, een andere Waal, is ook, zooals ze te Brussel zeggen, een « klaschfaçade » geweest. Dit wekte zelfs zeer de verbazing op van Camille Lemonnier. Onze groote schrijver was toen negentien jaar en had pas zijn eerste werk uitgegeven. Het was een studie over de « driejaarlijksche » van 1863. Op den omslag stond tamelijk naïef vermeld : « En vente chez l'auteur, Chaussée d'Ixelles ». Onder anderen werd daarin ook over Boulenger gesproken, die nog maar heel aan 't begin van zijn loopbaan stond, maar de criticus had met zoo'n machtige bewondering over hem gesproken, dat hij de aandacht van het publiek had afgedwongen. Aan den Steenweg van Elsene stonden dan op een schoonen dag de schilders op een stellage te werken en streken een gevel wit, en toen zag Lemonnier er een van naar beneden klauteren, van den hals tot aan de voeten in een langen, witten kiel, maar verder eigenaardiger wijs uitgedost met verlakte schoenen. Hij stak de straat over, belde bij den jeugdigen criticus aan en werd dadelijk bij hem



F. MARÉCHAL : « Le Chemin du Péry », (ets).

binnen gelaten. Dat was Boulenger. Hij had zijn eerste schilderij verkocht en het eerste plezier, dat hij zich had gegund, was geweest om zich een paar verlakte laarzen te koopen, waar hij al lang begeerig de oogen op gevestigd had. En hij was er zoo in zijn schik mee, met die nieuwe schoenen, dat hij ze alle dagen droeg.

Maréchal bracht uit dat beroep, dat hem aan een heilzame tucht gewende, hem buigzaam en lenig maakte, een gelijke ziele-frischheid mee.

Want in hem beeft en siddert het leven. De echt Waalsche blijgeestigheid trilt op zijne lippen. Alles aan hem is spontaan; de duistere theoriëen, waarin de meeste Luikenaars zich bij voorkeur verdiepen, laten hem totaal koud. Hij houdt geen lange beschouwingen over zijne artistieke bedoelingen, maar hij doet wat ... Hij brengt voort en werkt of hij een minneliedje zong.

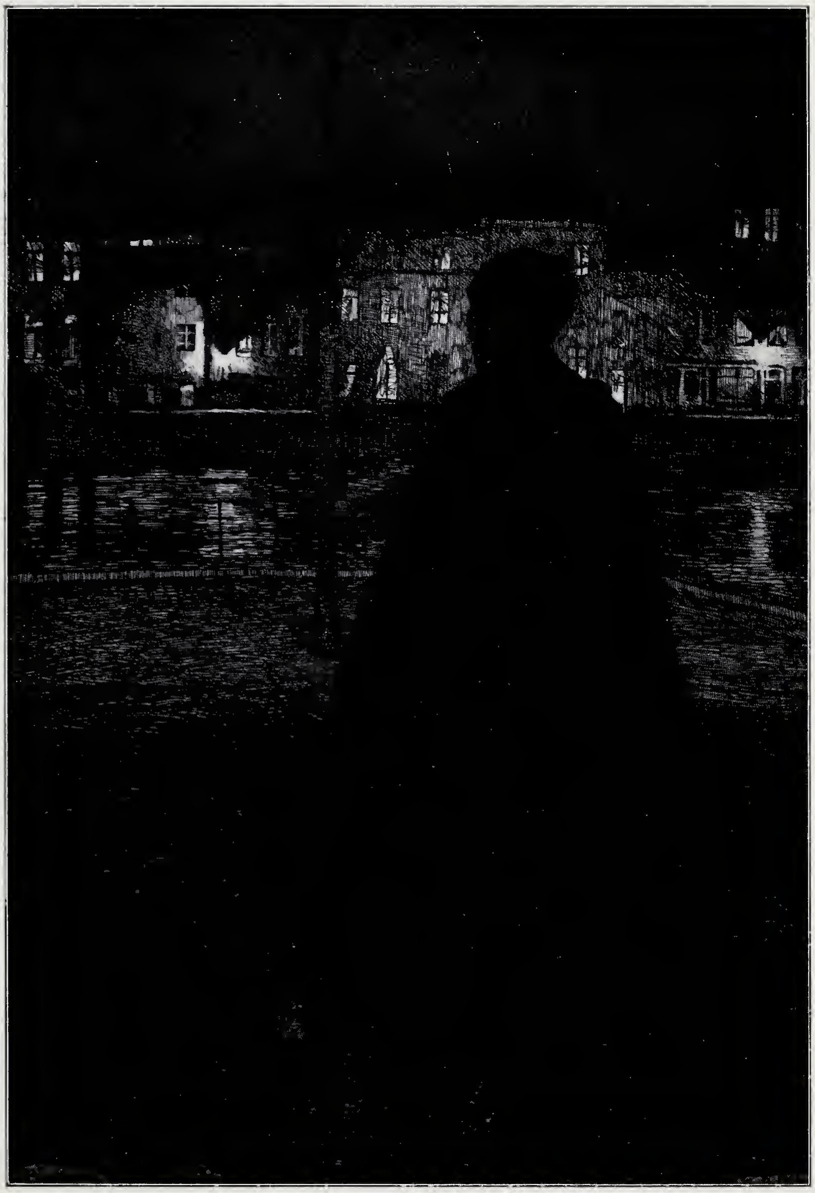
Toen François Maréchal van de Akademie kwam, teekende hij en schilderde met olieverf. Hij moest toen zich zelf nog eerst zoeken. Van dien tijd dagteekent zijn kennismaking met Adrien de Witte, van wie we al gesproken hebben en die bepaald de goede engel van alle jeugdige Luiksche kunstenaars schijnt te zijn geweest. Het mooie kunstgevoel van de Witte was Maréchal behulpzaam bij het onbolsteren van zijn eigen persoonlijkheid. Zóo werd hij ook de kunstkameraad van Armand Rassenfosse, de groote alchemist der etskunst en van het *vernis mou*, die over alle mogelijke finesses der graveerkunst beschikt. De verluchter der *Fleurs du Mal*, die de hulpvaardigste aller menschen en de fideelste aller kunstbroeders is, maakte Maréchal gaarne deelgenoot van al zijn geheimen. En met hun beiden manoeuvreerden ze met de pers, nadat ze eerst de platen met allerhande vernuftig bedachte mengseltjes bewerkt hadden.

Van dat oogenblik af had Maréchal zich zelf gevonden en sprong zijn originaleit op eens naar voren. Van af dat tijdstip draagt zijn werk den stempel van een krachtige persoonlijkheid, die zijn platen onder duizenden doet herkennen.

Dat was in 1888. En van af dien tijd, etste de kunstenaar niet minder dan drie-honderd-vijftig platen ! « Pendant la période 1888 à 1901 » zegt een van van zijn levenbeschrijvers, Albert Neuville, in het tijdschrift *Wallonia*, « sauf un court séjour en Algérie, Maréchal habita l'antique cité du Perron, en changeant souvent de demeure, mais en choisissant chaque fois un endroit propre à l'inspirer dans son travail, au Mont-Saint-Martin d'où il dominait la ville, au Fond-Pirette, non loin des sentiers faubouriens, au quai des Pêcheurs ou au quai de Maestricht d'où il contemplait la Meuse aux eaux rapides. Il parcourut la ville dans tous les sens, s'efforçant de la rendre sous tous ses aspects, gracieux et tragiques. Pour garder ses sensations dans toute leur fraîcheur, il gravait directement sur le cuivre. Son atelier c'était le plein air : on le voyait tantôt sous l'arche d'un pont, tantôt sur le versant d'un côteau ; et sa passion de sincérité allait si loin qu'il lui arrivait parfois de dessiner le soir dans quelque chemin creux, à la lueur tremblotante d'un réverbère. »

De straatlantarens ! Daarvan heeft niemand wel zoo goed de innige weemoed verstaan als François Maréchal — de straatlantarens van de voorstad.

In de *Chimères* van Jules Destrée, evenals J. K. Huysmans een uiterst



F. MARÉCHAL : DE KADEN TE LUIK, (ets).

subtiel kunstcriticus die op zijn vreemd-aantrekkelijke manier in *la Bièvre* die eigenaardige treurigheden onzer voorsteden heeft uitgedrukt, vond ik als een parafrase van een straatlantaren van Maréchal : « Et toi, pauvre et fruste réverbère des campagnes et des banlieues, plus mélancolique encore ! A peine équarri, seule végétation de ces parages mornes, tu portes ta grossière lanterne comme une tête énorme et ridicule sur un corps grêle ; et ta silhouette maigre, bizarre, mais si attirante par sa modernité profonde et sa parfaite correspondance aux désolations des banlieues contemporaines, est chère au rêveur qu'elle fait étrangement, douloureusement rêver. Impassible témoin d'irréparables tristesses, des misérables aux métiers douteux, des bêtes surmenées, des chiens errants et faméliques, du vieux cheval blanc qui meurt sous le fouet brutal et les charges écrasantes, avec les rires insultants des enfants hâves et vicieux, des arbres pelés et roussâtres, des habitations sordides échouées comme des épaves aux confins de la ville, de l'étendue sans joie et de la terre malade, silencieux révélateur de ces détresses lentes d'hommes, d'animaux, de feuilles et de pierres, réverbère des banlieues, réverbère mélancolique ! »

De straatlantarens en de oude, afgetrapte wegen vervolgen als een spookbeeld den geest van den artiest, de oude wegen langs de veronfaaide hagen, de grillige silhouët van een dooden boom, eenige oude, smartelijk verdraaide stammen, de lantaren, die er uitziet of ze een gemeene straatjongenspet op 't hoofd heeft, en heel in de verte een scheef hangend hek. Zie zijn *Weg naar 't graf,* waar de nevelen nauwelijks door 't gierige lantarenlicht op den landweg worden opgeklaard, ze werpen een beklemmende schaduw op den ouden muur, waarboven skeletten van oude takken, die men in den tragischen nacht nauwelijks onderscheidt, hun knoestige armen omhoog steken. Zie zijn *Chemin du Péry*, alleen maar vaag verhelderd door 't licht van een petroleumlampje en afgepaald door groote, bevende schaduwarmen die in 't prachtig diep-warme fluweel van den nacht bijna geheel verdwijnen.

Niemand vóor Maréchal heeft ooit zóo de poëzie van deze oorden van desolatie weergegeven of er ons in zoo hooge mate de smartvolle innigheid van doen verstaan.

Die twee platen zijn zoo verrassend, dat men er op 't eerste gezicht, in ieder geval in den opzet, een soort van romantisme zou meenen te ontdekken. Maar bezien we ze wat dichter bij, dan zullen we er geen enkel detail in vinden, dat niet de uitdrukking van een werkelijkheid is.

De kunstenaar heeft zich tot de minste fantaisie ontzegd. Hij heeft niets samengeflanst, niets getrukeerd. — Het zou me niet verwonderen als het landschap zelfs niet minutieus nauwkeurig volgens de werkelijkheid was,

hoewel de volmaakte teekening wel die van een uiterst subtielen meester is, van een verbazenden toovenaar met wit en zwart. Het realisme er van is integraal, maar aangrijpend. Hij transfigureert de dingen; zoo dan enkele van Maréchal's werken romantisch schijnen, komt dit alleen wijl het romantisme, ten minste het romantisme dat niet door formules in verval is gebracht, altijd weer opnieuw in groote zielen omhoog zal stijgen en de hooge werken der nieuwe wereld bezielen. En dit is des te meer waar, omdat dit romantisme bij Maréchal geheel ongezocht is, dat hij nergens heeft toegegeven aan humanitaire bijgedachten. En nog minder heeft hij zich ooit laten meeslepen door literatuur. Niemand heeft meer dan hij een soort van schrik voor literaire inspiratie, die altijd enkel maar uitloopt op het verval der plastische kunst. De ontroering die zijn ziel vervult, doet hij ons alleen gevoelen door de volstrekte oprechtheid van zijn werk, gegrond op strenge natuur-observatie.



F. MARÉCHAL : Studies.

Maréchal heeft ons inderdaad vertolkt, in iederen toon tusschen wit en zwart, de poëzie van onze oude wegen, waar kinderen hebben gespeeld, waar jonge paartjes zijn langs gewandeld met de armen op elkaars middel heên, waar volgens de krachtige uitdrukking van Emiel Verhaeren vele menschen zijn langs gegaan

> qui trimbalent de la misère
> non loin des plaines de la terre.

Hij brengt ons in de voorstad waar de smoor als dichte haarbossen eindeloos uit hooge schoorsteenen omhoog walmt. Hij toont ons het nijverheidsdal in al zijn tragische en desolate schoonheid, een verschrikkelijk



F. MARÉCHAL: de Olijfboom, Tivoli, (ets).

gehenna, waar het werkmansplebs brult tusschen de hijgende machines, met het dreunen van de stoomhamers, het gefluit der locomotieven en het gekrispel van het smeltende ijzer in de hoogovens en pletmolens, waarover als een brandende, giftige adem walmt.

Die visioenen van François Maréchal, — de groote Constantin Meunier zou ze niet hebben versmaad! Evenals Meunier heeft Maréchal de grootheid van

een nijverheidsgebied begrepen. En toch heeft de graveur met den beeldhouwer niets anders gemeen dan dit gevoel van broederschap voor zijn broeder den werkman. Toen Maréchal debuteerde, was Meunier zelf nog maar nauwelijks begonnen, om in de klei de onsterfelijke vormen van zijn moderne arbeiders te kneden. De jongere is nooit door den ouderen beïnvloed geweest. Deze werden gelijkelijk, op dezelfde wijze, door hun eigen instinct geleid.

Meunier zelf heeft van die inwoners van het *Pays Noir* gezegd : « Ils me sont chers. J'ai vécu dans leur entourage et ce que j'ai vu et entendu d'eux a déposé dans mon cœur un fond de compassion, de confiance et d'admiration. En eux est mon espérance parce que depuis longtemps je suis fatigué et ennuyé de votre vieille civilisation, pareille à un mécanisme compliqué d'horlogerie qui s'arrêtera bientôt avec ses engrenages usés ! »

En Maréchal voelt voor hen, voor hen die ook de zijne zijn, een gelijke liefde. Zooals we gezegd hebben, hij behoort tot het volk, hij heeft geleefd onder 't volk, hij heeft hun magere vreugden gedeeld en hun vele lijden. De werkers, de onterfden, de uitgestootenen uit de maatschappij ... hij heeft er schouder aan schouder mee gestaan, samen met hen mee heeft hij door de voorstad en langs de oude wegen gezworven, hij heeft hun doleanties gehoord, hen op marsch-pas hun lange melopeeën hooren zingen, langs de wegen heen, waar de lantarens hun bleek kwijnend lichtje overwerpen. Hij is doorgedrongen in hun droeve zielen en in de bitterheid van hun verzet tegen 't leed. Zoo hebben ze op geheel natuurlijke wijze zijn zachte gevoeligheid gevormd. En om hen te toonen zooals ze zijn, heeft hij niet noodig gehad om zich te verwarren in wijsgeerige of sociale theorieën. Hoewel zijn werk zoo vol uitdrukking is, is hij toch aan de moraliseerende bijgedachten ontloopen, die zoo noodlottig zijn voor alle kunst. Hij staat even ver als Meunier van den conventioneelen werkman, zooals men die tot hiertoe had afgebeeld : een knappe jongen met koket opgestroopte mouwen, waaronder een paar armen van akademisch krachtige muskulatuur te voorschijn komen, zooals we die zien poseeren op de gedenkteekens voor uitvinders, of op de eerediploma's van een wereldtentoonstelling.

Meunier zocht, door het natuurlijk realisme heen — het eenvoudig-grandiose. Hij was van meening, evenals Millet, dat de menschen-schoonheid niet afhangt van de lijnen van het gelaat, maar van het gansche lijf, in harmonie met zijn arbeid. Om het type vooral was 't hem te doen. Wat hij woû weergeven was niet die of die man, maar de mijnwerker, de pudler, de steenbakker, de glasblazer, de sjouwer. En Maréchal toont ons den man uit 't volk in zijn eigen milieu, in zijn eigen atmosfeer en meer bepaaldelijk die van de omstreken van Luik. Hij is in zijn kunst intiemer. Ze is meer samengesteld uit details. Ze is ook gezonder — minder smartelijk. Z'n helden worden

minder verpletterd onder het gewicht van het verschrikkelijk *Anankè*, dat het kolengas vaak in vlammende letters op den bodem van de groeve schrijft. Het zijn zelfs vaak *frondeurs*, zooals de Luikenaars in den tijd van de goeie gilden die de witte kaproenen deden roosteren op den Sinte-Marten, en men zou zeggen dat ze graag de Marseillaise zongen.



F. MARÉCHAL : Mijnwerkster, (ets).

Maar laten we nu de etsen van den kunstenaar eens doorbladeren.

Dit is 't Luiksche volkskwartier, dat zijn de bruggen over de rivier, die heenrolt tusschen hooge heuvelen, dat zijn de trappensteegjes tegen den berg aan, van waar men beneden de stad met haar dicht opeengedrongen huizen ziet liggen, het slib dat door den vloed der eeuwen is aangebracht, met haar leien daken in de grijze of zilveren lucht, met haar torens en haar klokken, haar schoorsteenen in een gordel van bosschen en groene bergen.

Dat zijn de houten paardjes van den mallemolen, die in den laten avond ronddraaien op de tonen van een gillend orchestrion, bij den glans van 't klatergoud en de bonte geslepen stukjes glas, onder de groote kinderachtige pret van het volk op de herfstfoor. Ze doen me denken, zooals Vittorio Pica lang geleden al in het tijdschrift *Emporium* heeft opgemerkt, aan de beroemde verzen van Paul Verlaine :

Tournez, tournez, bons chevaux de bois,
Tournez cent tours, tournez mille tours,
Tournez souvent et tournez toujours !
Tournez, tournez aux sons du hautbois.

C'est ravissant comme ça vous saoûle,
D'aller ainsi dans ce cirque bête,
Bien dans le ventre et mal dans la tête,
Du mal en masse et du bien en foule !

Tournez, tournez, sans qu'il soit besoin
D'user jamais de nuls éperons,
Pour commander à vos galops ronds,
Tournez, tournez sans espoir de foin.

Daar hebben we 't meisje, dat langs de paden dwaalt « querens quem devoret,» arm, armzalig schepsel, ellendig wrak, dat niet meer de minste begeerte vermag op te wekken en waarvan de gestreepte sjaal niet anders dan lang vergane charmes bedekt, terwijl daar ginds, over de leuning, de Maas in brand staat onder de refleksie van de nachtvuren, van de fonkelende vitrines en van de booglampen op de brug.

En zie daar gaat een andere langs den helverlichten boulevard voorbij, geheimzinnig, als een nachtuil; 't gaat op 't eind van den winter, de lente komt.

Maar soms ook glimlacht de teekening van Maréchal en de idylle volgt op 't drama. Maar t'is de idylle van de voorstad, die geen affectatie kent en zich geeft zooals ze is. Op zijn *Proposition* staat de lummelige straatjongen met de sigaret in den snavel en de handen in de zakken en dat meisje met dat gemeen bakkes, het haar diep in de oogen gekamd, samen te praten, niet zooals een Herder en een Herderinnetje van Florian, maar zoo aangrijpend van realiteit dat Steinlen alleen ze met gelijke levendigheid weer hàd kunnen geven.

En zie daar verder, tegen dien achtergrond van fabrieken, van hopen uitgebrande sintels, van eindeloos maar rookende schoorsteenen het *Eerste Rendez-vous,* de jeugdige « galant » en zijn « crapaude » die gearmd voortwandelen. Dat is een stukje vol naïeve en bekoorlijke teederheid. Maréchal heeft zelf daar ook zoo met een vriendinnetje rondgescharreld en hij herinnert het zich met een tikje weemoed.

Maar weldra vat het tragische hem weer aan. Daar staat bij voorbeeld die jongen, die de stad beziet met *booze* oogen; hij peinst over de eene of andere kwade streek en zoekt zijn prooi. Zie daar, na de werkstaking dien overwonnen werkman, die van den top van een heuvel de wijde uitgestrektheid van 't nijverheidslandschap overziet, waar de reuzenkracht hijgt van heel een volk, — en hij droomt van komende weerwraak !

En al is zijn kunst ook vol van de woede en opstand van zijn helden, in 't *genre* of 't *humanitarisme* zien we Maréchal toch nooit vervallen. Alle conventie is uit zijn werk verbannen. Daarvoor bewaart hem zijn krachtig en gezond talent.

Nadat François Maréchal de studie-beurs Darchy had behaald, is hij lang in Italië gebleven. En nadat hij eerst de steden als kunstnieuwsgierige had bezocht, vestigde hij zich om te werken in de Romeinsche Campagna. Dáar open-

baarde hij al de lenigheid van zijn talent. Hij maakte niet meer op nieuw wat anderen al vóor hem gemaakt hadden. Hij aapte niemand na, hij bleef zich zelf — graveerde er zijn wijde landschappen van bergen en olijven met geteisterde, tumultueuse takken.

En indien die platen ons minder ontroeren dan die van Luik, waarin het modernisme meer bijtend op den voorgrond treedt, zijn ze toch ook evenzeer van een groote bekoring om hun juiste wijze van zien en volkomen harmonie. En ze maken van Maréchal een van onze groote landschapdichters.

Zóo is 't werk van dezen jongen Luikschen meester, die, samen met James Ensor en Armand Rassenfosse, heel hoog den roem van onze oorspronkelijke graveerkunst in den vreemde draagt.

Maurice des Ombiaux.

OVER KLEEDING

De tijden zijn reeds verre van ons, waarin ieder volk door het kleed, waarin het zich stak, van het andere was te onderscheiden. Het meer of minder eigenaardige der kleeding van land en provincie verdween, naarmate het moderne leven doordrong langs de banen van het wereldverkeer en de mode met hare trawanten de eerste reisgenooten waren naar de in exploitatie gebrachte streken. De centrums der beschaving stortten hun voorraad van smakelooze, goedkoope en prullige waar over het braakliggende land uit, dat zich, onbewust van de waarde der vaderen erfenis, opschikte met den tooi, voorzien van het etiket « mode de Paris » of « fashion of England ». Het moderne vernuft heeft ontegenzeggelijk de kleedij eenvoudiger gemaakt en door den vooruitgang der hygiënische begrippen veel verbeterd; maar de schade welke in andere opzichten werd berokkend was van meer ingrijpender aard, dan wel werd vermoed.

Hoevele uitingen van volkskunst, gingen door haar ten onder tengevolge van de alles gelijkmakende mode. Het kleed komt thans voltooid uit de handen van industriëel of modiste en het persoonlijke wat handenarbeid, gepaard met liefdevolle en zorgzame bewerking soms tot kunstuiting deed worden, is nog sporadisch te vinden. Toch is er herademing. Door de herleving van de gebruikskunsten kwam ook de naaldtechniek tot nieuwe ontwikkeling en ontstond er wederom waardeering voor alles, waaraan zij in vervlogen tijden haar aandacht had gewijd.

Het kleed kreeg in eens elken vorm en voor ieder doel zijn deel, van af het doopkleed van den zuigeling tot het hemd, waarin het laatste overschot ten grave daalde. Ofschoon er veel is verloren gegaan, doet het overblijvende ons met beschaamde kaken nog staan.

Daarom heeft het kleedingvraagstuk en de oplossing er van voor velen die belangstellen in den voortgang en groei der hedendaagsche beweging op het gebied der toegepaste kunsten, groote beteekenis. Het staat in nauwe relaties met zoovele anderen; het heeft er een groot aantal punten van overeenkomst mede, terwijl het door zijn belangrijkheid voor de vrouwen in 't

algemeen, de oplossing der overige in de hand kan werken en in ieder opzicht er onafscheidelijk mêe is verbonden.

Bij het zoeken en ontwerpen eener betere aestetische kleeding, vinden wij het zelfde terug, dat de goede hedendaagsche ontwerpen van gebruikskunst onderscheidt van die van een voorafgaand tijdvak. Voor alles tracht men eene goede samenstelling te verbinden met vormen en versieringen hieruit gegroeid. Men wil geen redelooze namaak meer, en als men het oude bestudeert, dat andere kunsttijdperken hebben voortgebracht, zal nimmermeer het copieeren daar van doel zijn, maar wel om van meer schoonheid bewust, vormen te zoeken, waarin onze idealen van schoonheid zich kunnen uitspreken. Aan drie voorwaarden, welke beurtelings om den voorrang strijden moet bij de kleeding worden voldaan, waar één van hen ontbreekt, missen wij de eenheid, de harmonie.



Fig. 1. — SOPHOKLES. Grieksch werk uit de 2e helft der IVe eeuw vóor Christus. (Museum van het Lateraan, Rome).

Uit hygienische grondstoffen vervaardigd moet de samenstelling in overeenstemming zijn met de functies en bouw van het lichaam, dat zij bekleeden zal, geheel overeenkomstig de toestand en de werkzaamheden waarbij zij zal worden gedragen, terwijl kleur, vorm en versiering dit tot uitdrukking moeten brengen.

Hoewel nu de beide eerste voorwaarden voor ieder even belangrijk zijn als de laatst omschrevene, zal deze ons toch onwillekeurig het meest interesseeren, daar zij zich het eerst aan ons voordoet en de anderen meer nadenken en kennis vereischen, om ze te kunnen waardeeren. De schoonheid der kleeding is steeds ten onrechte ver boven de andere eischen geplaatst ; dikwijls heeft deze voorkeur de keuze der grondstoffen en der constructie geheel

op zijde gesteld en hunne beteekenis genegeerd. De waarheid en goedheid verdwijnen dan uit de kleeding en de eeuwen door vinden wij perioden waarin de vormen zinloos en irrationeel worden, maar dan ook een juist beeld geven van de zeden en begrippen der tijden, waarin zij heerschend waren en waarin dikwijls de zuivere en goede levensbegrippen op den achtergrond zijn geraakt. Deze dwaze costuums waren het spiegelbeeld van het maatschappelijk leven.

Het kleedingvraagstuk zullen wij niet ter zijde kunnen stellen, maar, daar het deel uitmaakt van ons leven, er onze aandacht aan wijden. Volkomen verklaarbaar is het, dat bij den drang naar betere tijden en de herziening van ons maatschappelijk leven ook de behoefte aan eene betere kleeding wordt gevoeld Het lichaam met zijne eischen wordt te vaak uit het oog verloren om daarvoor een kern te geven geheel afwijkend van het schoone menschenlichaam met zijn bewegingen en proporties. In wat al dwaze creaturen heeft men het veranderd, er aan toegevoegd en geboetseerd om het in overeenstemming te brengen met het heerschende sehoonheidsidiaal, dat zoo dikwijls in allerlei oorzaken zijn ontstaan vond. Men zou hierover bladzijden kunnen vullen en het is genoegzaam bekend, hoe gebreken van toonaangevende vorsten en personen dikwijls daarop van invloed zijn geweest.

Het lichaam is naar verschillende beginselen te bekleeden, maar ze kunnen in hoofdzaak tot twee worden teruggebracht ; men erkent het lichaam in zijn natuurlijke vormen en tracht door de kleeding de schoonheid er van te demonstreeren en te behouden — óf men schept zich een vorm, voegt daarna aan het menschenfiguur toe, wat ontbreken mocht of probeert het minder gewilde zooveel mogelijk te verbergen, om over dit alles het bedekkende kleed te brengen. Het behoeft nu niet nader te worden aangetoond, welke van deze twee opvattingen de meest juiste is. Van de eerste vinden wij vooral bij de oude volkeren schoone voorbeelden : De Assyriërs en Babyloniërs hebben een wikkelkleed ; zij slaan een lange reep stof eenige malen op een bepaalde wijze om het lichaam ; de onderste langzijde is met prachtvolle geweven banden en fraaie franjes afgezet waardoor het geheel de vormenschoonheid doet spreken en een versiering geeft, waaruit de samenstelling van dit eenvoudige kleed blijkt. Bij de Grieken wordt het kleedingsvraagstuk tot een hooger plan opgevoerd ; het lichaam werd gedrapeerd met verschillende stukken stof, de snit bepaald met de wijze van ophangen, het vormen der plooien, en altijd zijn deze zoo gekozen, dat zij veel details in het midden kunnen laten, maar daarentegen bij iedere beweging de schoonheid van het lichaam in maat en proportie doet uitkomen, en daarop berust toch in hoofdzaak de schoonheid van het lichaam.

Fig. 1. geeft eene afbeelding te zien van het beeld, Sophocles den treurspeldichter voorstellend.

De himation, de Grieksche mantel, kan zeker hier als een voorbeeld



Fig. 2. — CHRISTUS MET O. L. V. EN ST. MARCUS.
(Mozaïek uit de xe eeuw, in de St. Marcus-kerk te Venetië).

dienen, hoe met eene enkele lap stof eene schoonheid in de kleeding is verkregen die zeker nimmer is overtroffen.

De versiering van deze costuums zijn eene verklaring van hunne samenstelling; volgen wij de zoomen, de omtrekken van iedere draperie, dan vinden wij ze gemarkeerd door een rand of versiering, 't zij het een eenvoudige lijn, meander of geborduurd randje is. Ofschoon eenvoudig, brengen zij door herhaling op het licht en in de schaduw der plooiïng grooten rijkdom en decoratieve werking voort.

Het beginsel om ieder kleedingstuk door omranding of omzooming af te werken, blijft tot op onzen tijd bestaan, ook bij vele nationale drachten is van dit versieringsbeginsel veelvuldig gebruik gemaakt.

Ten alle tijde was de keuze der grondstoffen afhankelijk van de economische ontwikkeling, waarin een volk verkeerde maar ook de geestelijke kennis, de godsdienst, was daarop van grooten invloed. Het naakt der Grieken, omplooid door de soepele wollen stoffen of fijne linnen weefsels vond

bij de Romeinen navolging, terwijl hieraan werden toegevoegd de heel en half zijden weefsels, die door het verkeer met de Oostersche wingewesten en navolging van de daar heerschende, prachtlievende gewoonten meer ingang vonden. De tradities van het groote Romeinsche rijk werden in het Oostersch Keizerrijk voortgezet en van daar in alle landen, waarmee het in betrekking stond. Op de muren der St-Sophia te Konstantinopel, der St-Vitale te Ravenna, der San-Marco (fig. 2) te Venetië, vinden wij de goddelijke personen en heiligen, de vorsten en de vorstinnen met talrijk gevolg in mozaïken afgebeeld, allen dragende de zachte wollen- of de statige, streng geplooide mantels van brocaat en zijde vervaardigd. Deze mantels vervangen de sierlijke himation der Grieksche figuren en de volle rijke togas der Romeinen, die, het gebaar aanvullend en ondersteunend, in rijke plooien het lichaam omhulden. Ze waren met prachtige gestyleerde patronen versierd, die door den breeden plooienval in hun geheel zichtbaar bleven en zich dus voor deze dracht bijzonder eigenden. Voegen we aan den mantel de tunica en de uit het Oosten afkomstige broek toe, dan hebben we in dit drietal kleedingstukken de grondvormen voor al de in het Westen en Noorden gedragen kleedij. De beschouwing over enkele dezer kleedingstukken had dan ook in hoofdzaak ten doel, aan te toonen, dat de schoonheid der kleeding niet in het aantal schuilt, maar in den eenvoud en juistheid der vormen.

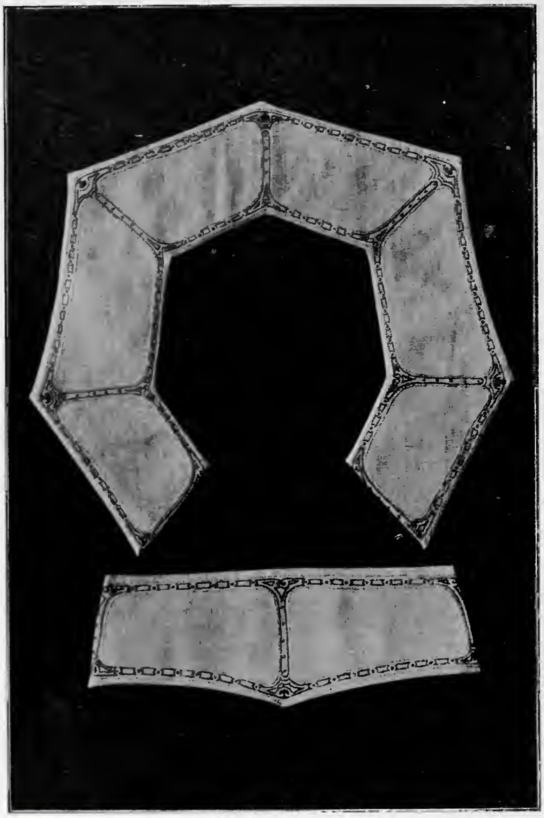


Fig. 3. — MANCHET EN KRAAG.
Ontw. KRUYMEL & MERCKENS, Haarlem.

Klimaat en zeden van onze landen verschillen veel met die van het Zuiden en zij dwingen ons tot geheel andere samenstellingen, maar de mode kleedij kan tot rationeele oplossingen worden teruggebracht, terwijl de schoonheid der oude kleeding daarvoor een leerschool kan wezen. De oude volken achten vorm en kleur van de grootste beteekenis en brachten de kleeding altijd in overeenstemming met hunne omgeving en den toestand waarin zij gedragen

werden. Vorm en kleur bepalen, met de versiering, de decoratieve waarde van het kleed ; de eerste onafscheidelijk van de praktijk en het leven ; de tweede en derde ondersteunen de persoonlijkheid, de individueele eigenschappen en brengen haar in overeenstemming met de omgeving, waarin zij zich beweegt. Blijft de samenstelling van het kleedingstuk ten achter bij de omgeving, blijft men zich onbewust van de wisselwerking, welke tusschen beiden moet bestaan, dan zal nimmer dat intieme worden verkregen, dat ons soms in de omgeving van fijn voelende menschen treft, waardoor wij ons in het geheele interieur zoo wel en goed kunnen gevoelen.

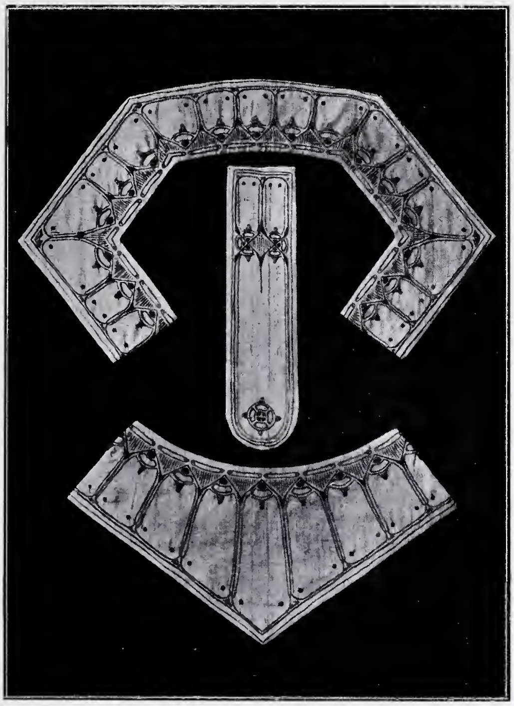


Fig. 4. — MANCHET EN KRAAG.
Atelier KRUYMEL & MERCKENS.

Op de eerste plaats komt dus naast de levenseischen, de decoratieve beteekenis naar voren, het meest zich in de kleur kenmerkende. Dit werd ook in de oude tijden zoo begrepen. De personen, die een hoofdrol speelden in de een of andere gebeurtenis, werden door een kleur aangeduid, waardoor reeds onmiddellijk de aandacht op hen werd gevestigd. Daargelaten dat deze kleur met bedoeling werd gekozen en aan haar evenals aan vorm en samenstelling van het kleed een symbolische beteekenis kon worden gehecht, toch is dit een reden te meer voor het betoog, hoe er verwantschap bestond tusschen den toestand en de kleur van het costuum. Ook wij hechten hetzij dan uit conventie nog beteekenis aan de kleur. Jeugd en blijheid gaan nog in lichte kleeding, onschuld en reinheid in het blanke wit, terwijl de ouderdom het rustige, stemmige, het bezonken leven uitdrukt in kalm gekleurde kleedij.

Het strenge Calvinisme drukte den stempel op den vorm en kleur der kleeding harer volgelingen, de Puritijnen en Hugenooten waren er eveneens aan te herkennen te midden der prachtlievende tijden, waarin zij leefden. De statige raadsheeren, de deftige vroedschappen in hunne donkere gewaden, de godgeleerden en advocaten in hunne toga's, zij allen vonden daarin een hulpmiddel om hunne persoon meer beteekenis te geven. Bij ongeluk en

tegenspoed kreeg het kleed daarvan zijn deel, en al naar het wit of zwart mocht zijn, dat de rouw en smart moest uitdrukken, de bedoeling bleef dezelfde.



Fig. 5. - MEISJES JURKJE.
Ontwerp KRUYMEL & MERCKENS.

Al het voorgaande bewijst voldoende hoe het uiterlijke, de handeling kan ondersteunen en het kleed, ook in het intérieur gedragen, wel doordacht en overwogen moet zijn. De kleurkeuze is daarbij een der voornaamste en overheerschende. De kleuren brengen gevoelstrillingen voort, ze leiden ons van de uiterlijke naar de innerlijke beschouwing, zij brengen stemming te weeg en doen ons met een handeling en gebeurtenis meêleven.

Naast de kleur komt de versiering en altijd zal zij als zoodanig hierin worden opgenomen en met haar vereenigd door kleur en stof steeds tot samenwerking zijn bestemd. Voorop stellende dat techniek en karakter der versiering geheel in overeenstemming moeten zijn met de grondstof waarop en waarin zij zijn uitgevoerd, zal toch, het hoe en waarom zij aangebracht worden, overdacht dienen te zijn. Als naad en zoomversiering verduidelijken zij bv. de samenstelling van het kleed, maar kunnen tevens daardoor de figuur begrenzen en de afsluiting der verschillende deelen vormen waaraan de mouw en halsversiering, de manchet en kraag hun ontstaan danken. De hals- en mouwopeningen zullen door de versiering beter kunnen aansluiten bij de huid en aan beiden is dan ook altijd groote zorg besteed. Het hoofd, als het meest kenmerkende deel der persoonlijkheid, vraagt dan ook de meeste aandacht, en hoe eenvoudig het kleed ook is gemaakt, toch blijkt steeds weer de groote zorg om het goed met de kleeding te doen overeenstemmen. 't Zij de aansluiting wordt verkregen door een parelsnoer of kanten halskraag, door een versierde omslag of opstaande rand, altijd is zij zoo gekozen, dat zij tegen de huid goed doet en op de onderliggende stof past.

Bij de hier afgebeelde kragen en manchetten (Fig. 3-4) uit het atelier voor decoratieve kunst van Kruymel en Merckens, te Haarlem, is weer van het zelfde beginsel uitgegaan. Van af de halsomsluitingen wordt door de uitstralende versieringen het eindigen dezer omslagen uitgedrukt dat vooral

in Fig. 3 eene zeer goede oplossing vond. Ook het meisjeskleedje is van dezelfde werkers afkomstig (Fig. 5). Van olijfgroene stof vervaardigd zijn langs de zoomen, mouwen en hals oranjekleurige zijden banden aangebracht. De weinige versieringen welke geborduurd zijn op de middenste der banden en op het borststukje nemen de al te groote strakheid weg, welke anders dit meisjesjurkje spoedig eigen zou zijn.



Foto-atelier CORDES, Haarlem.

Fig. 6. – Ontw. H. ELLENS

Het avondkleed, ontworpen door schrijver dezes, is van matblauwe voile stof gemaakt; de banden om de bovenmouw, de kraag en borst zijn van blauwe zijde, geborduurd met versieringen van oranje zijde. De omtrekken zijn afgewerkt met smal zijden lint waardoor de plooien rustig en strak in hun val blijven.

Een mooi veld van werkzaamheid ligt nog braak en wacht slecht op het initiatief van enkelen. Vele vrouwen zien verlangend uit naar de hulp en voorlichting welke hun in vele zaken, vorm, kleur en versiering van het kleed betreffend, zou kunnen worden gegeven.

Eigenschappen van het kleed der toekomst op te noemen zou zeker voorbarig en onvoldoende te motiveeren zijn.

De kleeding van onzen tijd typeert zich in 't algemeen door volslagen gebrek aan karakter. Uit de veelal slordige en haastige afwerking proeft men het ellendig bestaan harer vervaardigers. Slaven der machine, zijn ze niet in staat datgene te benutten, dat zou kunnen voortkomen uit het goede gebruik dezer werktuigen. De schoonheid der machinale vervaardiging zou kunnen uitkomen door zuiverheid van afwerking, gelijkmatigheid en strakheid der steken en omtrekken, klonk niet altijd weer de zweepslag der concurentie voort... voort....

Aan de komende tijden zal het gegeven zijn vormen te vinden,

waarin de zoo straks herhaaldelijk opgesomde eigenschappen der kleeding zullen spreken, waarbij de harmonische verbinding tusschen machine- en handwerk tot stand zal komen en gebruik is gemaakt van voorschriften door hygienisten en medici te geven omtrent grondstoffen en constructie.

Algemeene ontwikkeling, ontworsteling en vrijmaking van conventie en sleur, maar tevens inmenging van al degenen, die door positie en capaciteit daarvoor zijn aangewezen, zullen verbetering kunnen brengen.

Santpoort. H. ELLENS.

KUNSTBERICHTEN

(VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN)

UIT AMSTERDAM

TENTOONSTELLING BASTERT BIJ VAN GOGH De eenling-tentoonstellingen vermenigvuldigen zich. Het blijkt echter de vraag of zij het werk van een gegeven schilder beter op zijn werkelijke waarde kunnen doen schatten. Er is vóór en tegen. Vóór, omdat de aandacht zich in volkomene afgetrokkenheid aan een bepaalde kunstuiting kan geven; tegen, wijl een omgeving van onderscheidenheid den kijk op de kwaliteiten door voortdurende vergelijking aanscherpt. Toch kan dit bezwaar het voordeel van een rustige onafgeleide beschouwing niet overheerşchen, geloof ik; en zeker zijn deze eenling-tentoonstellingen behagelijker om te zien dan die met een overmatig bontkleurig allerhanden.

Buiten alle zienswijzen om, over de beteekenis van Bastert in het gevolg der voormannen van het impressionnisme, kan gezegd worden dat zijn werk zeer sympathiek is. Hieruit valt reeds te besluiten dat het een beduidende kant heeft. Het heeft de aantrekkelijkheid van alle spontane daad, met lust ondernomen en in één rechtstreeksche beweging van drang volvoerd. Wat hij heeft voortgebracht vormt wel niet een hoofdbestanddeel van het monument, dat uit de kunstbeweging in de tweede helft der 19e eeuw voor het nageslacht zal blijven, maar zijn werk zal er toch een passend versiersel van blijken. Hij hoort tot de kleinschilders van den bent, die reeds als roemrijk in de kunstgeschiedenis staat opgeschreven, gelijk ook Poggenbeek, met wien hij naar 't uiterlijk merkbare trekken van gelijkenis heeft. Toch is de geaardheid van beide landschapschilders verschillend genuanceerd. Bastert's kijk op de velerlei schilderachtigheden der hollandsche streken heeft meer het onbevangene van hartelijke gestemdheid, zijn uiting is ook guller. Hij is meer de buitenman met het impressionnabele gemoed van een schilder; Poggenbeek betoont zich meer de schilder, die zijn impressie's weet te verwerken in kunstige uitbeelding.

Want, 't moet gezegd, het werk van dezen is verder, gekuischter van vorm, ook gedistingeerder van houding. Bij de studie's, die zij gezamentlijk in het buitenland schilderden, is er misschien nog het meest toenadering van geest, — als twee landgenooten, die bij een ontmoeting, in den vreemde, zich nauwer aaneensluiten. Bastert heeft uit Venetië (dit, van teekening scherp gemarkeerd en van kleur zeer krachtig-helder, als in wedijver met Canaletto) Guernes, Innsbrück, Vethueil, studie's en schilderijtjes meegebracht, die als zoovele fijne, pétillante stukjes van Poggenbeek, pittig van expressie, zuiver en gaaf van volvoering zijn. Ze zijn kennelijk van een hollandschen schilder, en toch, naast zijn hollandsche landschappen van afwijkenden kleuraard. In Bastert's latere werken is er trachten naar verfijning te bespeuren; hij zoekt in de compositie der landschappen grootscher lijnenstel, in de kleur veredeling. 't Staat te bezien of dit keerpunt in zijn ontwikkeling werkelijken vooruitgang zal beteekenen. Dit wel niet machtig, maar zeer rechtgeaard schilderstalent zal in verbreeding van beweging, toch hebben te onderhouden wat zijn voorname

drijfkracht uitmaakt: warmte van opvatting, onbevangenheid van uiting.

TENTOONSTELLING THOLEN BIJ VOSKUYL Het is jammer dat Tholen hier geen enkel zijner portretten had. 't Had van den tegenwoordigen staat zijner ontwikkeling meer in ganschen omvang getuigenis gegeven. Tholen is een zeer kundig schilder; dit lijkt me in korte woorden nog de beste kwalificatie. Zijn werk is technisch van uitnemende correctheid. Hij heeft, zooals men dat vroeger noemde, zijn palet onder de knie. Het is schilderen op een vast bestuurde maat, met afgepaste toetsen die allen hun bestemming raken. Maar de uitvoerende hand, zoo, zeker gericht, is toch lenig van beweging geeft een vloeienden gang aan de geordende factuur. Daar is de hand van een schilder, onmiskenbaar, maar het streven naar beheersching bij dezen uit de school van het impressionnisme, is te beslist in het spoor geleid van stelselmatigheid. Het is te zeer taktiek die op de zijde ligt van overwogenheid. Achter deze welbewustheid van praktijk is er geen geest die zich uitzet, niet de drang van schoonheidszin, die altijd nieuwe verzadiging zoekt. Dan zou de handbeweging niet zijn, zonder ooit een tastend gebaar. De klaarheid van kleur doet gewaarworden de smeurloosheid der gebezigde verwen, aangebracht op een ongeschonden doek. De kleur heeft weinig lichaam, een bezwaar dat ook tegen vroeger werk van Tholen is aan te brengen. Het is wel waar dat dit expositiezaaltje aan de werking van schilderijen niet zeer gunstig is. Maar toch, mochten sommige van deze 32 werken in beter licht, voordeeliger doen, over het geheel, geloof ik wel, dat ik de hiervoorgaande bemerkingen zou blijven handhaven.

TENTOONSTELLING MEVR. THÉRÈSE VAN DUYL-SCHWARTZE BIJ BUFFA De tentoonstelling van een nog al ruim aantal werken dezer gevierde schilderes was ons zeer welkom, wijl daardoor de nog al dobberende meeningen over haar elegante kunst zich tot een vaster definitie konden zetten. Ik zei elders, dat hier de waarde zich bepaalt tot voldoening van den kunstsmaak in een locaal kunstkringetje, maar zal vergaan met den Tijd. Er valt ontegenzeggelijk bij deze portretten te wijzen op kwaliteiten van vaardigheid die wel zoo weinig algemeen zijn, dat Thérèse Schwartze een niet te negeeren verschijning uit het tegenwoordige geslacht is. Maar dan dient met nadruk gezegd, dat die kwaliteiten aan de oppervlakte gelegen zijn, minder het werkelijk wezen, dan de beoefening van kunst raken. Ze vertoonen het gracieuse spel van een niet alledaagsche virtuositeit waarbij echter alle doorwrochtheid van zin verre is. Niemand zal toch, hij moge dan onder bekoring zijn van deze levendige, klare voordracht, beweren dat in de portretten van Thérèse Schwartze ernstig sprake kan wezen van karakterontleding, of dat de stijl waarin houding der persoons-beeltenissen binnen een afgesloten kader, zijn opgevat, veel meer anders is dan eene smaakvolle mise-en-scène. Thérèse Schwartze als portretschilderes, geeft alleen van den uiterlijk waarneembaren kant, de onderscheiden varianten van het menschengelaat uit zoovele typen die voor haar poseerden, en zij doscht de herkenbaarheid op zijn behagelijkst uit, en werkelijk niet onbekwaam. Ze beschikt daartoe over een vlottende pittig veerende schildermanier, eigen aan teedere vrouwenvingers, die nog 't voordeeligst zich roeren in de behandeling van het coquette, luchtige pastel-procédé en het weelderigst resultaat bereiken in kinderportretten — jongejuffrouwen, jonge heeren, wel te verstaan. Haar techniek heeft bekoringen; zij vleit de kleuren smakelijk, soms sentimenteel-teeder aaneen, streelt met malsche toetsjes, de overgangen tot een aanlokkend modelé, maar 't is in zoover slechts uitdrukking van realiteit, dat de vleeschsubstantie altijd zweemt naar de kneedbare stoffelijkheid van was of zeep. Onder het behagelijke oppervlak is geen structuur; de welvingen van het vleesch, de gespannenheid der huid laten niet naar een beenderenstel daaronder raden; ook bij de kleeren, hoe sierlijk en warmkleurig verschillende stoffen al eens geschilderd werden, is slechts gering de omhulling van een lichaam te

bekennen. Opvallend is ook bij alle portretten, 't zij van een man of een vrouw, een volwassene of een kind, de overeenkomst in behandeling en in kleurwezen. De uitbeelding heeft geen eigenschappen van plastiek, noch draagt de typeering bij de individuëele onderscheidenheid eenig psygologisch kenmerk. Het talent van Thérèse Schwartze steekt in de vaardigheid om een portretstuk smakelijk op te tooien, welgevallig aan een wereldschen kunstzin; maar deze kwaliteiten kunnen toch niet bevrediging geven aan wie in een kunstuiting de ontmoeting zoekt van wat haar alleen van durende beteekenis kan doen zijn. W. S.

UIT ANTWERPEN

TENTOONSTELLING RICHARD BASELEER ✲ ZAAL FORST ✲ VAN 24 FEBRUARI TOT 4 MAART 1907

RICHARD Baseleer had tot nu toe zijn onderwerpen vooral gezocht aan de Beneden-Schelde; hij was, om zoo te zeggen, de eerste in onze schilderswereld, die de schoonheid van die wijde vlakte « ontdekt » heeft, die de poëzie gevoeld heeft van den machtig breeden stroom, die in ontzaglijke bochten zijn troebele wateren voortstuwt van Antwerpen tot aan de zee....

Troostelooze eenzaamheid heerscht om zijn lage, verder en verder uitwijkende oevers; te nauwer nood ziet men hier en daar nog het werk van menschenhanden: een rood dakje, uitstekend boven een dijk, of een visschersloep die over 't water zeilt. En weldra ziet men niets meer als water en lucht en een streepje land in de verte, en de onmetelijke zandplaten, die als grillige land-formaties uit het ebbende water te voorschijn komen. Men leeft hier alleen met zichzelf en met een natuur, die ons in haar grootschen eenvoud aan oertijden doet denken. Zóó moet de wereld er hebben uitgezien, toen de wateren van den Zondvloed wegtrokken, en een nieuw leven begon te ontkiemen....

« Dankbare » onderwerpen vindt men hier zeker niet; — een horizontstreep geeft soms de heele teekening van een schilderij; al de rest is kleur, toon, tint, in teedere, soms onnaspeurbare nuanceering, die alleen een geoefend oog weet te vatten, en een geoefende hand weet vast te houden.

Maar ook dát is niet genoeg. Want een subtiele en getrouwe afbeelding van zoo'n desolate watervlakte, of zoo'n schaarsch begroeid oeverstrand, zou ons nog niet veel zeggen, wanneer de schilder daarbij niet iets *gevoeld* had — wanneer er geen emotie geleefd had in zijn hart, wanneer er geen weemoed of vreugde gestraald had in zijn oog....

In zijn impressies van de Beneden-Schelde heeft Baseleer getoond te zijn een schilder en een dichter tevens — goddank niet een schilder met literaire pretenties, — maar een schilder die *voelt*, zooals ieder waarachtig kunstenaar voelen moet, onverschillig of zijn kunst in woorden en klanken, of in kleuren tot ons spreekt...

In den laatsten tijd is hij nu ook elders aan 't werk geweest; vooreerst in Nieuwpoort, en vervolgens te Katwijk a/Z. Zijn talent evolueert; van de nog wat onzekere, fragmentaire studies van de Scheldeboorden is hij gekomen tot compleeter en meer voldragen scheppingen. De eertijds schaarsche figuren nemen allengs een belangrijker plaats in; zijn compositie wordt vaster, solieder in de lijst gezet; met meer bewustheid, met een zekerder doel voor oogen, zoekt hij zijn onderwerpen, er niet meer zoozeer op uit zijnde om « documenten » te verzamelen, dan om zich te geven in definitiever werk.

Bij de verandering van milieu heeft hij niets van zijn oorspronkelijkheid verloren. Toch lag daarin een gevaar; wij zijn erg gewoon geraakt om het Hollandsche strand te zien met het oog van Haagsche schilders, die Baseleer trouwens goed kent en waardeert. Maar trots deze invloeden is hij zichzelf gebleven, getuige o. a. het Katwijksche *Strand*, voor ons het aantrekkelijkste stuk van deze tentoonstelling. Baseleer heeft zich pas na ernstige voorbereiding op vreemd gebied gewaagd. Hij schijnt ons thans toege-

rust om tot volledige uitbeelding te brengen, wat nog onuitgesproken in hem leeft.

B.

UIT BRUSSEL

IN DEN KUNSTKRING — TENTOONSTELLING VAN LUCIEN WOLLÈS EN EMIEL CHARLET — In den Kunstkring is den heelen winter lang een onafgebroken défilé van schilderstukken en teekeningen voorbij onze oogen heengetrokken. Alle zeer onderscheiden werken en ook wat hun verdienste betreft zeer ongelijk. Onder al die kleine salonnetjes waren er echter maar weinig van buitengewoon belang. De productie geschiedt al te haastig en de reclamekoorts woedt erger dan ooit.

Onder dien toevloed van menschen van bekwaamheid en menschen van talent, maar een talent, dat als een liedjeszanger langs de straat loopt te bedelen, vormt Lucien Wollès een waardige uitzondering.

Na zich een langen tijd te hebben geïsoleerd, zóo lang dat we hem bijna hadden vergeten, treedt hij op nieuw voor 't licht om zich ditmaal als een groot potrettist te openbaren en dat wel in het ondankbare genre, dat vrijwel uit de mode geraakt scheen : het pastel. En werkelijk in dezen tijd van impressionisme en *tâchisme*, onder dezen overstelpenden overvloed, dezen nachtmerriestroom van landschappen, is 't een groote verrassing en een groot geluk om eens een kunstenaar tegen te komen die zélfs 't menschen beeld weet te behandelen en zélfs 't portret, die, zich niet tevreden stellend met een oppervlakkige observatie, te weten een sappige en pikante uitvoering van zijn sujekt, zich eveneens weet in te denken in 't karakter van de personen die hij beschrijft, die hun geestelijk deel op den voorgrond weet te doen treden en zich aan een inderdaad picturale zielestudie wijdt. De pastelportretten van Lucien Wollès hebben dan ook terecht sensatie gemaakt en de uitspraak van Maurice Sulzberger is alleszins te rechtvaardigen dat we, sedert den tijd van den grooten de Winne, in ons land niet zoo 'n portrettist hebben gehad. De uitstekende kritikus van de *Etoile* had hier vooral een prachtig doek op 't oog, een werk zoo vol kinderliefde als er ooit geweest is, een portret, in olieverf, ditmaal, naar den vader van den artist.

Maar naar mijn bescheiden oordeel waren zijn pastels nog verrassender bijna, door hun psychologische intensiteit, zooals men nauwlijks bestaanbaar zou hebben geacht bij een procédé dat scheen te zijn bestemd om als in een droom, teere, uiterst verfijnde en aantrekkelijke silhouetten weer te geven. Die vrouwenkopjes, zooals die door Wollès werden vertolkt, hebben bovendien, buiten hun schoonheid en gratie nog elk hun eigenaardig cachet — hun eigen persoonlijkheid — dat wat Taine heeft genoemd hun *caractère essentiel.* Maar 't is vooral in de portretten van enkele onzer schrijvers, dat Wollès de vastheid en zekerheid van zijn techniek, gepaard aan de uiterste scherpte van zijn visie heeft getoond. Zelden maar zal men de kunst van teekenen en schilderen met zulk een hooge mate van *gedachten lezen* gepaard hebben zien gaan. De zoo even aangehaalde criticus heeft o. a. van deze portretten gezegd : « On ne fixera pas avec une plus significative perspicacité le masque visionnaire du poète Verhaeren, l'étonnante ressemblance de Camille Lemonnier, le sourire aimablement mephistophélique de M. Théo Hannon, la tête de M. Albert Giraud, toute pénétrée de lumière et d'intellectualité, le trois-quarts si caractéristique de M. Georges Eekhoud, un dessin qui synthétise toute l'âcre éloquence de ce livre extraordinaire : *l'Autre Vue* ». Zooveel portretten, zooveel verschillende wijzen van behandeling ! Wollès heeft voor elk zijner modellen een schilderwijze gevonden, die bij 't karakter past. Dit gezicht, dit masker liever, is doorgraven en doorwoeld, als had de kunstenaar Lavater concurrentie willen aandoen en terwijl hij zich van potlood en krijt als van een ontleedmes bedient, spant hij zich in om tot in de innigste hersengeheimen van zijn sujekt, ik had bijna gezegd van zijn patient door te dringen. Bij anderen, bij Verhaeren en Hannon bijv. : heeft hij

alle interest in den blik geconcentreerd en onwillekeurig de scherpe kracht der trekken wat verzacht. Dit is inderdaad groote kunst, die Wollès met één slag aan de spits onzer portretschilders gezet heeft.

Tegelijkerheid exposeerde Emiel Charlet, in een andere zaal, een respektabel contingent zichten en tooneelen, die hij uit Zeeland en Gelderland had meegebracht. Alle van een uiterst aantrekkelijk en aangenaam luminisme, waaronder enkele boven de waarde van eenvoudige en ethnografische dokumenten gaan. Zoo bijv. zijn *Oude Zeeman* die hij in een heel mooi, heel breed geschilderd landschap heeft gezet. Als geheel beschouwd, vertoont 't veel *faire* en lenige knapheid. Wellicht spelen de kleeren of laat ik liever zeggen het accoutrement een al te groote rol in deze stukken. Er is hier een zeker misbruik maken van het schilderachtige, de figuren hebben meer van mannekijnen dan van echte menschen; met andere woorden, de heer Charlet beschrijft ons 't landschap, maar zegt ons weinig van de ziel en 't hart van de streek, die hij bezocht. Hij toont ons niet voldoende de menschen onder hun kleeren en bijv. op zijn *Begrafenis in Gelderland* trekt 't hoofddeksel in kachelpijp-vorm van deze goeie landbewoners zoozeer ons oog, dat men alle meelijdend-meegevoel met den rouw dezer braven verliest. Voeg hier nog bij dat deze tooneelen, hun allereenvoudigste portée in aanmerking genomen, vaak al te groot van formaat behandeld zijn. Om kort te gaan, ik zie er volstrekt geen kwaad in dat men ons nationale kleederdrachten toont, maar op voorwaarde dat deze kleederdrachten deel uit maken met de voorgestelde persoon, in zulk een mate dat ze als aan de huid zijn vastgegroeid, zooals 't vel aan een wild dier of de vacht aan de flanken van een paard. Nationale kleederdrachten, zoo bizar en grotesk als men wil, maar dan met de inboorlingen des lands een integreerend deel uitmakend, zooals bijv. 't geval is met die altijd aantrekkelijke en soms tot in 't pathetische ontroerende akwarellen, waarin Xavier Mellery ons de eilanders van Marken heeft voorgesteld. Maar tot geen prijs mag plaatselijke kleur gaan vóor algemeen menschenbelang, zonder welke noch schilder-, noch letterkunst denkbaar zijn.

G. E.

BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

GERARD DAVID UND SEINE SCHULE VON EBERHARD FREIHERR VON BODENHAUSEN ⚘ MÜNCHEN 1905 ⚘ VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G. ⚘ XII + 238 blz. in 4° met platen in en buiten den tekst. Prijs: 40 Mk.

Uitvoerige, volledige monografieën over primitieve Vlaamsche meesters zijn zeldzaam, of juister gezegd: ze ontbreken tot nog toe geheel. Want al werd er nu en dan eens een deeltje van een monografieën-reeks gewijd aan Memlinc, aan Van Eyck — of al scharrelde de een of andere uitgever, afgaande op verouderde attributies, wel eens wat prentjes bijeen, die dan onder een klinkenden naam de wereld werden ingezonden, — zoekt men nog steeds te vergeefs een boek, waarin een onzer oude Vlamingen op waarlijk «erschöpfende» wijze behandeld wordt.

En hiervoor bestaat meer dan één reden. Andere meesters, andere tijdvakken werden sedert lang met voorliefde bestudeerd; talrijke documenten stonden den kunsthistoricus daarbij ten dienste. Met onze vroege Nederlandsche kunst was het helaas heel anders gesteld; naast een bijna volslagen gebrek aan betrouwbare bronnen, legde men, tot vóór een goede vijf-en-twintig jaren, een vrij algemeene verachting voor hunne werken aan den dag. Met een half dozijn namen bestempelde men een beetje op goed geluk alle «gothieke» schilderijen. En eerst in de allerlaatste jaren heeft de kunstgeschiedenis op dit gebied eenige positieve resultaten verkregen....

Pas nu begint het mogelijk te worden, om de artistieke persoonlijkheid van sommige Nederlandsche «Primitieven» met eenige zekerheid te omschrijven — hoe talrijk de gapingen in onze kennis nog steeds moeten blijven — en het is wel eigenaardig dat Geeraard David, wiens naam vóór veertig jaar nog volkomen onbekend was, juist de meester is, aan wien het eerste monumentale boek werd gewijd.

Want monumentaal is deze uitgave in ieder opzicht, zoowel door haar onbekrompen uitvoering: royaal formaat, overvloedige en goed verzorgde illustratie, als door haar uitgebreiden, veelomvattenden tekst.

Aan ons Vlamingen, Nederlanders, komt een deel toe van de eer, aan onzen landgenoot door dit prachtwerk bewezen. Wij mogen het dankbaar aanvaarden, als een hulde aan een onzer groote kunstenaars gebracht. En het is geen toeval dat het uit Duitschland komt. Meer dan eenige andere natie hebben de Duitschers er toe bijgedragen, om licht te verspreiden op onze kunstgeschiedenis der XVe en XVIe eeuw, aan hun scherpzinnigheid, hun onvermoeibare vlijt is het voor een groot deel te danken, dat een boek als het voorliggende thans kon geschreven worden.

Freiherr von Bodenhausen heeft zijn onderwerp zeer breed opgevat; hij heeft het van alle zijden, onder alle opzichten beschouwd, en niet enkel den meester op zich zelf behandeld, maar ook zijn omgeving, zijn voorgangers, zijn tijdgenooten, zijn navolgers. Hij heeft ons een brok kunstgeschiedenis gegeven, dat ver heenreikt over de grenzen van een gewone levensbeschrijving, en dat een waar handboek voor de kennis van het Nederlandsche kunstleven in Geeraard David's tijd zal blijven.

In twee hoofddeelen is het werk gesplitst;

het eerste handelt over den meester en zijn kunst, en omvat zes hoofdstukken : *Leven en Omgeving, Ontwikkeling der Kunstenaarspersoonlijkheid, de geestelijke inhoud der voorstellingen, de Teekening, de Kleur, het Licht.* Het tweede gedeelte is een beredeneerde catalogus der werken, vooreerst van den meester zelf, en vervolgens van zijne navolgers. Dit tweede gedeelte is natuurlijk van het meest directe, practische belang; de vermelding en groepeering der werken is de spil, waarom iedere kunstenaarsmonografie draait. Zit daaraan iets niet in den haak, dan loopt ook al het overige gevaar om te verongelukken. Bodenhausen geeft ons hier dadelijk het gevoel, van zijn stof volkomen te beheerschen, van te beschikken over een zekere, veelomvattende kennis, een geoefend, scherpziend oog en niet falend oordeel. Ik geloof niet dat er veel aan de door hem aangenomen attributies, aan zijn rangschikking der vermelde werken, zal te tornen vallen. En al spreekt het vanzelf dat nieuwe onderzoekingen, nieuwe studies zijn werk gaandeweg zullen completeeren, zal het niettemin een vasten grondslag, een betrouwbaren leiddraad blijven, vóor al wie zich verder met de studie van Geeraard David en zijn school wil bezig houden.

Het eerste gedeelte van het boek bevat zooals we hooger zeiden, een biografie en algemeene beschouwingen over den meester en zijn kunst. En dit is wel het meest eigenaardige gedeelte van het boek, dat den hoogsten dunk geeft van den smaak, het critisch vermogen, de zeggingskracht van den schrijver.

Misschien mogen ons, positieve Nederlanders, deze beschouwingen soms wat hoog van vlucht schijnen. Een Duitscher is van nature meer fylosofisch aangelegd; hij houdt van bespiegelingen, vergelijkingen, uitwijdingen in het rijk van 't bovenzinnelijke. Wij zien ieder ding meer op zichzelf, met het nuchtere oog der werkelijkheid, en het kan ons eenige moeite kosten om onzen geest tot een hooger plan op te voeren, vanwaar we de dingen in hun onderling verband, in hun relatieve beteekenis aanschouwen.

Maar juist omdat Bodenhausen zijn onderwerp ook van de « geestelijke » zijde heeft aangevat, is zijn werk vollediger geworden, en geeft in dien zin ook nuttige wenken voor hen, die zich aan de grondige behandeling van een Nederlandsch meester zouden willen wagen. In menig opzicht trouwens kan dit werk tot standaard dienen voor een volledige studie over een kunstenaar.

De plaatsruimte laat ons niet toe om in een verdere analyse van dit boek te treden, of om de resultaten te vermelden, die de schrijver verkregen heeft.

Bij den overvloed der stof ware dit trouwens een onbegonnen werk, en wij kunnen niet beter doen dan onze lezers het boek met aandrang aan te bevelen.

Wij zullen er alleen nog op wijzen, dat de figuur van Geeraard David er ontegensprekelijk door gegroeid is. De schrijver houdt zich ver van blinde ophemelarij; maar ieder waarachtig kunstenaar gaat men hooger schatten naarmate men hem beter leert kennen en dieper doordringt tot zijn innigste wezen.

De hoogere waardeering die « onzen » Geeraard David van nu af zeker zal genieten, hebben wij aan Freiherr von Bodenhausen te danken.

KUNSTLEXIKON ❧ EIN HANDBUCH FÜR KÜNSTLER UND KUNSTFREUNDE ❧ VON WILHELM SPEMANN ❧ BERLIN & STUTTGART ❧ VERLAG VON W. SPEMANN ❧ 1905 ❧ 1054 blz. kl. in-8°, geïllustr. Mk. 12.50.

Een practisch handboek, dat vlug en zaakrijk antwoord geeft op de duizend vragen, welke zich ieder oogenblik voordoen aan ieder, die zich met kunstgeschiedenis bezighoudt. Meer uitgebreide lexika of speciale werken heeft men niet steeds bij de hand en ze geven soms ook méér dan men zoo terloops noodig heeft; heele bladzijden heeft men dan te lezen, eer men de datum, de naam, de aanwijzing gevonden heeft, die men zocht.... Spemann's *Kunstlexikon* geeft steeds dadelijk het gewenschte antwoord, uitvoeriger behandeling aan anderen overlatend.

De gegeven antwoorden zijn in den regel dan ook betrouwbaar. Een aantal deskundigen, die aan de uitgave hebben mede-

gewerkt, zijn er borg voor. Toch staat het handboek niet in alle onderdeelen op dezelfde hoogte.

Zoo is het ons b. v. niet duidelijk, naar welk plan de modern Belgische kunstenaars werden behandeld. Namen als Ferd. de Braekeleer, Evenepoel, van Hove, Khnopff, Laermans, Leempoels, G. Minne, Henry van de Velde (deze laatste zelfs tweemaal, eens onder *Van* en eens onder *Velde*), vinden we er vermeld. Uitstekend ! Maar waarom ontbreken dan namen als van Aise, Artan, Baron, van Beers, Boulenger, Hendrik de Braekeleer, Fourmois, de Lalaing, Poelaert, Rosseels, Struys, Th. Verstraete, Verwee, de Vigne, de Winne, van Ysendyck, enz. ? En wat dan over de vermelde artiesten gezegd wordt, is soms nogal kras. Ziehier b. v. het heele artikel over Leys (7 regels; Khnopff krijgt er 14 !) : « belg, Genremaler und » Radierer, geb. 1815 in Antwerpen, gest. » daselbst 1869, Schüler von Braekeleer und » Wappers; im Stil zeitweis von den alten » Niederländern, zeitweis von den franz. » Romantikern und der deutschen Genre- » malerei beeinflusst. » ! !

Als een werk van Lambeaux « nicht Lambeau » (waarom die terechtwijzing ?) wordt o. a. vermeld : « *der Riese Brabo* in Antwerpen (Rathaus) »....

De naam van der Goes moet men zoeken tusschen *Görlitz* en *Goslar*, zoodat de schrijver van dit artikeltje den naam blijkbaar *van der Gös* uitspreekt. Namen met *van* staan nu eens onder *van*, dan weer onder de beginletter van 't hoofdwoord, zonder dat hierin een vaste regel werd gevolgd.

Wij vergenoegen ons met deze enkele aanmerkingen ; zij bewijzen genoegzaam hoe dringend een grondige herziening van het Lexikon, in sommige opzichten ten minste, noodzakelijk is.

Deze verbetering wenschen wij de overigens keurig gedrukte en met talrijke platen opgeluisterde uitgave, van harte toe.

B.

FOTOGRAVURES NAAR WERKEN VAN MODERNE HOLLANDSCHE SCHILDERS ✱ UITGEGEVEN DOOR DE PHOTOGRAPHISCHE GESELLSCHAFT TE BERLIJN (Stechbahn, 1)

De te dezer plaatse besproken Amsterdamsche tentoonstelling van moderne Hollandsche schilders, gedurende de Rembrandtfeesten gehouden [1] gaf de *Photographische Gesellschaft* gelegenheid tot het verrijken van hare uitgelezen verzameling fotogravures. Een hoogst welkom « blijvend gedeelte » van deze feestviering !

Gekozen werden 9 schilderijen : twee van Israëls, drie van Mauve en vier van Jacob Maris. De twee Israëlsen en éen Mauve werden gereproduceerd op 65 × 50, de overige stukken op 84 × 65 cm. (met rand).

Deze afbeeldingen behooren zonder twijfel tot het meest volmaakte, dat de moderne techniek vermag te bereiken. En hier wordt nogmaals de voortreffelijkheid der fotogravure boven de beste kool-fotografie schitterend bevestigd. Waar deze altijd eenigszins sausig-bruin, glimmend en glad blijft, wordt met den vetten inkt der als een ets of kopersnede gedrukte fotogravure een oneindig dieperen, dofferen toon verkregen, die de bekoring van het origineel met veel grooter kracht en fijnheid vermag weer te geven.

Heusch, bij het beschouwen van deze zoo volmaakte prenten, moet men bekennen dat den kunstminnaar van onze dagen, die zelf geen schilderijen kan koopen, toch een zeer ruime vergoeding door dergelijke afbeeldingen geboden wordt, en geen gevoelig mensch meer behoeft verstoken te blijven van het genot, om zich met kunstwerken te omringen.

SPANIEN UND PORTUGAL ✱ HANDBUCH FÜR REISENDE VON KARL BAEDEKER MIT 9 KARTEN, 41 PLÄNEN UND 15 GRUNDRISSEN ✱ DRITTE AUFLAGE ✱ LEIPZIG, VERLAG VON KARL BAEDEKER, 1906 ✱ PREIS : Mk. 16.—

Misschien zijn de historische herinnerin-

(1) Zie ONZE KUNST, Deel X, blz. 77 (1906, afl. 9).

gen, die ons aan Spanje verbinden, niet van aard, om ons met een welwillende sympathie voor dit land te bezielen. — Maar wie zich plaatst op een wat minder subjectief standpunt, zal te nauwer nood een land vinden, waarvan de geschiedenis — en vooral de kunstgeschiedenis — zoo veel belang voor ons oplevert, en een zoo ruim veld voor vruchtbare studie biedt.

Men denke slechts aan de eeuwenlange betrekkingen met het schiereiland die reeds dateeren uit den tijd der Boergondische Hertogen : de tocht van Jan van Eyck, de invloed die zijn werk uitoefende op Spaansche schilders als Luis de Dalmau in Barcelona, Juan Sánchez de Castro in Sevilla ; en later het 24jarig verblijf van Pieter de Kempeneer (Pedro Campana) in Andaloesië ; de rol van Jan Vermeyen in dienst van Keizer Karel ; de invloed van Antoon Moor op schilders als Alonso Sánchez Coello ; de liefhebberij van Filips II voor oude Nederlandsche meesters, vooral voor Bosch en Bruegel; de gewichtige diplomatische en ....artistieke betrekkingen van Rubens met het Spaansche hof.... Geen land buiten de Nederlanden bezit ook een zoo onuitputtelijken schat kunstwerken van Nederlanders of onder Nederlandschen invloed ontstaan, als Spanje en Portugal, om te beginnen de verzameling Vlaamsche tapijtwerken te Madrid, die alléén reeds alles overtreft, wat er op dit gebied in de heele wereld bestaat.

Speurlustige kunsthistorici vinden hier nog veel te doen, juist omdat Iberië tot nu toe vrijwel buiten den klassieken reisweg lag. Er is dan ook, eerlijk gezegd, nog véél in dit land, dat den op modern comfort gestelden toerist moet afschrikken, vooral wanneer men zich buiten de groote centra wil wagen.

Toch mag men den tocht gerust ondernemen, zonder veel gevaar voor onaangename avonturen, wanneer men een zoo voortreffelijk handboek als Baedeker's gids tot reisgezel kiest. Ik heb dit persoonlijk mogen ondervinden, en ben Baedeker dankbaar, niet enkel om zijn practische raadgevingen, maar ook en vooral om zijn zeer betrouwbare kunsthistorische en archeologische inlichtingen. Een inleiding van 50 blz. over de Spaansche kunstgeschiedenis, door den meest bevoegden specialist : Carl Justi, gaat het reisboek vooraf. De verdere inhoud van het boek beantwoordt aan dit schitterende begin ; geen gebouw, geen museum, geen kunstwerk van eenige beteekenis, of er wordt in weinige woorden van gezegd wat de doortrekkende reiziger noodig heeft om zich te orienteeren. Zelfs bij de attributie der op Spaanschen bodem zoo talrijke werken van Nederlandsche « primitieven » werd met zorg gelet op de resultaten der nieuwste opsporingen, — een niet genoeg te waardeeren poging in een land, waar men zich blijkbaar niet schaamt over de meest verregaande onkunde op dit gebied...

Eens te meer blijkt Baedeker hier een niet te versmaden hulpbron voor den kunsthistoricus te zijn.

B.

DIE GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST zendt ons hare jaarlijksche nieuwjaarsgift, eene altijd even afgewisseld en even rijke bijdrage tot den schat der graveerkunst. Ditmaal bestaat zij uit de 4^{e} en laatste aflevering van den 29^{n} jaargang van het tijdschrift *Die graphischen Künste* en uit de eerste aflevering van den 30^{en} jaargang. Wij begroeten met erkentelijkheid dit aanbreken van het dertigste jaar van het bestaan van het roemrijk gezelschap, altijd nog zoo krachtig, zoo levenslustig. De eerste der twee afleveringen bevat een artikel aan Rembrandt gewijd ter gelegenheid der 300^{e} verjaring van zijn geboortedag door de zeer bekwame hand van Gustav Glück. Het is niet de eenige en voornaamste hulde dezen grooten meester-schilder en etser door het gezelschap gebracht.

Daarbij komt eene studie over J. F. Raffaëlli als etser, voornamelijk als kleurenetser en eene andere over Gustave Leheutre, den oneindig zachten, fluweeligen en toch kleurigen etser. De tweede aflevering is geheel gewijd aan de Teekeningen op de Duitsche Eeuwtentoonstelling, uitmuntende door

zooveel werken van meesters uit den tijd der romantieken, die zoo erbarmelijk schilderden en zoo prachtig teekenden. De *Mitteilungen* brengen ons eene belangrijke bijdrage over de geschiedenis van de Venetiaansche kopersnede door Paul Kristeller. De *Jahresmappe* bestaat uit zes oorspronkelijke platen. Deze alle zijn meldenswaardig en uitmuntende door eigenaardige verdiensten : *Le Canal d'Eu* van Leheutre, zoo grootsch in zijn eenvoud, zoo krachtig in zijn donzigheid ; *Le Pont Saint Louis* door Eug. Béjot, veel harder en knokiger, maar merkwaardig door zijn glanzende stevigheid ; *Felsschlucht* door Rudolf Jehnan, malsch en breed bewerkt ; *Marienturm en Krakau* door Jos. van Rapacki, *Ziegelofen bei Heiligenstadt* door Jozef Damlowat en *Arbeiterfrau* door Katte Kollwetz, drie kleuren-lithographies, de eerste vol zachte neveligheid, de tweede vol blijde zonnigheid, de derde met krachtvol lichteffect. Eindelijk kiest het gezelschap als premie aan hare inschrijvers een levensgroote ets van Rembrandts « Eigenportret zonder handen » uit het Keizerlijk Museum te Weenen door professor Willem Unger, den waardigsten meester in de etskunst om den aartsmeester in zijn jubeljaar hulde te brengen, en een waar meesterstuk van den nu wereldberoemden levende aan den onsterfelijken voorganger.

M. R.

AMBACHTS- EN NIJVERHEIDSKUNST

VAN ONZEN TIJD — Joseph Cuypers : Van hedendaagsche bouwkunst in 't algemeen en kathedraal van Sint Bavo in 't bijzonder (met 5 platen). — De Heeren Joseph Cuypers en Jan Stuyt, publiceerden verleden jaar in *Architectura* eene afbeelding van hun bouwwerk : het nieuwe raadhuis te Heemstede, en gaven daarbij eenige toelichtingen te lezen.

De lezers, die vroeger het tijdschrift *de Jonge Kunst* ontvingen, zullen zich herinneren dat bedoelde afbeelding en toelichting eveneens in dat tijdschrift werden opgenomen, tegelijk met enkele opmerkingen van mij.

Genoemde Heeren schreven toen : « Omtrent het aesthetische karakter, waarnaar wordt gestreefd, mogen ook eenige opmerkingen hier wellicht eene plaats vinden, terwijl voor eene breede uiteenzetting van bedoeld standpunt moet worden verwezen naar beschouwingen, die binnen kort zullen worden opgenomen in het maandschrift *Van Onzen Tijd*, orgaan van den kunstkring » De Violier ».

Verder breng ik uit dat bijschrift in herinnering :

« Naar mate het karakter eener stichting (kerk—raadhuis—landhuis), meer wortelt in het verleden, naar die mate zal ook de herleving van oude vormtypen zijn aangewezen, een analytische opbouw is hier aan te prijzen.

» Heeft echter de stichting een nieuw tot nu ongekend karakter (station, gasfabriek, blok arbeiderswoningen, warenhuis, magazijn) dan zal naar die mate ook een meer moderne constructie-wijze op den voorgrond treden, een zuiverder synthetische vormenspraak zal zich als van zelf uiten.

» De bouwmeester, mede levende in de maatschappij, niet alleen persoonlijk maar ook door zijn werk, zoo moet dat werk de afspiegeling zijn van de goede elementen — oude en nieuwe — in die maatschappij ».

Ik wees toen op dit eigenaardig standpunt, waaruit men zal moeten opmaken dat de bouwmeester, dan eens in deze dan eens in die stijl gebouwen moet ontwerpen en doen optrekken. Voorwaar een zeer veel omvattend artiest, doch dan toch meer een copieïst of samensteller van anderes denkbeelden, dan wel een zelf denkende en voelende.

In het eerste nummer van de zevende jaargang — *Van Onzen Tijd*, komt nu de toen beloofde en breede uiteenzetting van den heer Joseph Cuypers voor.

In dit stuk veronderstelt hij dat zijn lezers « bewust of onbewust, toch onder den indruk zijn gekomen van het zuiveringsproces,

waaraan de kunstopvattingen en West Europa sedert een halve eeuw door de meest uitmuntende kunstenaars en critici zijn onderworpen. »

Verder meent hij, dat « wij moderne de zeer uitgebreide boedel onzer voorouders n. m. van af 't jaar 1200 hebben te aanvaarden, maar dat onder benefice van inventaris. » Welke inventaris wij door onzen stads- en buitenhuizen hebben te ordenen en te verdeelen. Dat zal wel als beeldspraak bedoeld zijn, want ieder is niet in het gelukkig bezit van antikiteiten en noch minder van stads-, laat staan buiten huizen, dat wij de archeologische kennis dier boedel op goede wijze geordend in ons hoofd hebben, daar is niets tegen, en zal ieder 't wel met de Heer Cuypers over eens zijn.

« Wij blijven, zelfs onbewust » zegt hij « de noodzakelijke opvolgers en voortzetters van den geest, het karakter onzer voorouders. » Dat kan wel zoo zijn, doch daarom behoeft men toch nog niet Biedermeyer styl of Barok te copieeren, zoo als men er op het oogenblik in Duitschland en in Nederland neiging toe vertoont. Als men aanknooping daarmede wil ; nu een ieder zijn smaak — maar dan toch een stap verder en een aanpassen aan onzen tijd.

De heer Cuypers acht die aanknooping beter, — althans volgens het stukje in *Architectura* en gaat door blijkbaar met het ontwerpen van het Raadhuis te Heemstede zoozeer in op dat er eene herhaling der Barok styl van groeide — dan voort te gaan op den weg van « Viollet-le-Duc, Semper, en Morris, die meer de moderne analytische critiek uitgeoefend hebben, op het wezen der Kunsten, en die tot principieelen grondslagen, waarop zij de beeldende kunsten gegrond wilden zien. »

De heer Cuypers meent dat de *modernen* van oordeel zijn dat kennis van de historische stylen overbodig is; en dat naar aanleiding van een uitspraak van Dr Muthesius. Hij zou volkom gelijk hebben een dergelijke opvatting te laken, indien dat werkelijk het standpunt is voor Dr Muthesuis, wat ik niet kan geloven.

Als Dr Muthesuis dan ook zegt, te willen, dat de kunstenaars van onzen tijd een onafhankelijk standpunt zullen innemen, dienen wij dit op te vatten : als dat de kunstenaar zijn kunststuiting zoo zuiver mogelijk naar eigen voelen en denken en volkomen in harmonie met den tijd moet voortbrengen. In dien geest is dan ook het standpunt van Otto Wagner, de aanvoerder der Weener Secessionisten, volkomen te rechtvaardigen n. m. dat hij geen anderen tot zijn leerlingen wil rekenen dan die de geheele kunstgeschiedenis van Europa in hoofdtrekken hebben doorwerkt. Wij zouden hierop kunnen laten volgen : zijn er in onzen tijd nog wel architecten (leerlingen) te denken, die deze ontwikkeling *niet* doormaken of doormaakten. Op iedere inrichting van kunstonderwijs, staat toch op het program : Kunst- en stijl geschiedenis. Hoe de heer Cuypers er toe komt om te zeggen, dat er groepen modernen zijn, die deze kennis uit den booze achten, is mij dan ook onverklaarbaar, en dunkt mij op een misverstand te moeten berusten.

In verband met het in *Architectura* beweerde, doet het ons genoegen de verklaring in de nu verschenen, « breede uiteenzetting » te lezen.

« Hiermede heb ik dus gezegd : eenerzijds, dat naar mijn oordeel eene archeologische *zuivere herleving* van geen enkel *vroeger tijdperk* in 't algemeen *leven zal houden* ; anderzijds, dat eene absoluut nieuwe plotselings opkomende vormenspraak, vrij van alle archeologische herinneringen, in onze Europeesche maatschappij even min aannemelijk is ». Waaruit wij mogen opmaken, dat de Heer Cuypers (en Jan Stuyt) niet weder een Barok gebouw zullen bouwen als het Raadhuis te Heemstede.

Wat het laatste gedeelte betreft, dat « een absoluut nieuwe plotselings opkomende vormenspraak enz. » betreft, kunnen wij het wel eens zijn. Al zou men nog zoo graag, geheel onafhankelijk van al het voorgaande willen werken, afgescheiden of dat goed zou zijn of niet, dat is eenvoudig niet mogelijk. Het zou gelijk staan, met ons mensch zijn te willen negeeren.

Wel kunnen en mogen wij eischen, dat geen conventioneele vormen van andere tijden, levenloos in een tijd worden voort-

gesleept die dezen conventioneelen vorm niet schiep.

Het « Tot besluit » van den Heer Cuypers aan het einde van zijn beschouwing wil ik hier afschrijven :

« Ik hoop van harte, dat het aan hen, die naar mijne persoonlijke opvatting de waarde — en de mogelijkheid van het *zichzelf-zijn*, zoozeer overschatten en aan de anderen die mijne schatting van het *nieuw kunnen onzer dagen* te beperkt achten, dat het hun gegeven moge worden, vele en belangrijke werken, zoowel bouwkundige als decoratieve, te scheppen, welke *de tijdgenoot* tot vreugde zullen strekken, in vorm en kleur harmonisch passend bij ons mooi, oprecht en eerlijk hollandsch leven. Dat die werken aan *'t nageslacht* nog zullen verhalen, hoe de geest der kunstenaars in den aanvang der XXste eeuw niet slapend was, maar, dat hun ontwerp en uitvoering stonden op de hoogte der eischen van 't programma, op de hoogte der eischen van een degelijke techniek en dat zij aan de eischen van de moderne beschaving *minstens* evengoed, ik zeg nog niet beter, voldeden, als de werken die vóór onzen tijd zijn tot stand gebracht ».

Ik wil hier graag aan toe voegen, dat ik dan ook van harte hoop dat de Heer Cuypers nog dikwijls « moderne » bouwwerken mag stichten als zijn pracht-bouwwerk : De kathedraal van Sint Bavo — en zooveel mogelijk in die richting ons zal blijven verheugen met zijn (hunne) talent(en).

JAC. VAN DEN BOSCH.

Voor de uiteenzetting van mijn standpunt verwijs ik naar een artikel in dit tijdschrift, getiteld « Van Onzen Tijd », dat door plaatsgebrek, in het Meinummer zal worden opgenomen.

HEIMKUNST — Wij ontvingen Nrs 4, 5, 6 en 7 van « Heimkunst, Mitteilungen des Kunstgewerbemuseums der Stadt Zurich, herausgegeben von Director Professor De Praetere, Zurich. »

Is de inhoud beperkt, wat den omvang betreft, (de vier nrs bevatten 27 pag. geïll. tekst) de veelsoortigheid en degelijke behandeling der daarin besproken onderwerpen weegt hiertegen op. — Genoemde nrs bevatten de volgende artikelen :

Englische Kunstglasindustrie. Rittmeyer, eine neue Anstalt für Geisteskranke. Larius, Künstler-Steindruck. Seidler, aus Töpfer briefen. Smits, Stempelkunst. (Reeds verschenen in « De Jonge Kunst ») Cobden-Sanderson, Gewerbliche Ideale. Berlage, Einige Kritische Bemerkungen über alte Bau- und Kleinkunst. Schweizer, Kunstindustrie und Kunsthandwerk. Zürcher Gewerbekunst.

Hieruit blijkt, dat Prof. de Praetere zich van de medewerking van eerste krachten verzekerd heeft en zal daardoor deze uitgaaf ongetwijfeld aan de Kunstnijverheid ten goede komen.

De vorm, het uiterlijk van het blad is min der gelukkig. Het best is de versierde omslag, uitgevoerd in zinkdruk. De tekst is daarop goed geplaatst, de indeeling praktisch en aangenaam, de lijn overal kloek, de verdeeling van licht en zwart speelsch en toch rustig. Toch bevat de compositie groote zwakheden, o. a. een bloemenmand met projectievische verkortingen, — en voorts verschillende ongerechtigheden op plaatsen waar de ontwerper (Hoyer) met zijn lijnenspel geen weg wist.

Openen wij het blad, dan valt het slappe, ik mag wel zeggen : karakterlooze uiterlijk der glanzende, wijd bedrukte, met autotypieën geïllustreerde pagina's nog iets meer tegen. De illustraties zijn in hun soort uitnemend uitgevoerd, doch dit kan ze hoogstens tot het peil van technisch volmaakte smakeloosheden brengen. Zoo iets lijkt dus in Zwitserland al evenmin te vermijden als hier. Ieder weet, welk een kort bestaan het uitgaafje in vierkant formaat van « Het huis, oud en nieuw », van Ed. Cuypers gehad heeft. Dat was inderdaad « een groote stap in de goede richting. »

Dat het aesthetisch karakter van dit tijdschriftje bijna geheel moest (?) worden opgeofferd, blijkt uit den vorm waarin het tegenwoordig verschijnt.

Hopen wij op beter tijden voor Zwitserland en voor Holland ! H. H.

REMBRANDTIANA

VI

ANALOGIEËN VOOR DE KOPIE VAN LUNDENS NAAR DE NACHTWACHT

Geen vogel vloogh oyt soo hoogh, of hij moest sijn kost op d'aerde soecken. VADER CATS

KORT vóór het verschijnen der Maart-aflevering van *Onze Kunst*, zond de redakteur mij een proef van het « Rembrandtianum » door Mevr. Goekoop-de Jongh, mij daarbij de gelegenheid gevend om, als ik dit dienstig mocht achten, mijne repliek naast dat artikel te publiceeren.

Van dit welwillend aanbod heb ik gemeend geen gebruik te moeten maken. Het kwam mij gewenscht voor de schrijfster alleen aan het woord te laten. Thans echter, nu de nagalm van haar klankrijk geluid ietwat gedoofd is, bestaat er bij mij geen bezwaar meer om eenige opmerkingen in het midden te brengen, niet ten einde bij deze gelegenheid op de afsnijdingskwestie veel verder in te gaan, maar bloot om dien onstuimigen uitval in zijn werkelijke waarde te doen kennen.

*
* *

Wanneer men iemands theze wil gaan weerleggen, schrijft de redelijkheid, de duidelijkheid of zelfs al de gewone goede toon voor, dat men die theze zelf vermeldt. Mevrouw Goekoop daarentegen geeft naar eigen trant háár overzicht van de kwestie, zonder mijn stelling te vermelden, zonder zelfs in een harer noten naar mijne artikelen te verwijzen.

Het komt mij voor dat zij het dáárom in alle oprechtheid onnoodig vindt, de meening van haren tegenstander zuiver te doen kennen, omdat zij blijkbaar bij voorbaat overtuigd is, dat geen enkel argument, van wien ook, zelfs van hare medestanders, (1) eenige waarde kan behouden, vergeleken bij die van haar eigen, alles en allen overwinnend gevoelen. Wanneer zij hare voornaamste opmerking heeft gedeponeerd, zegt zij ronduit, dat daarin, *« het eenigé en*

(1) Zie *Onze Kunst*, Maart, bl. 128, 9e regel v. o. en bl. 130, 3e regel v. b. en vervolg.

eerste bewijs » voor de vermeende afsnijding geleverd is. « Alle overige » bewijzen, als overlevering-archivalia etc. kunnen slechts aanvullen en ver- » sterken. » Het behoeft wel geen betoog dat deze juist niet zedige wijze van polemizeeren meer gemakkelijk dan vruchtbaar en afdoende is.

Mijne door Dr Goekoop niet aangehaalde these omtrent het bewijs-materiaal voor die afsnijding was kortelijk gerezumeerd (¹) de volgende :

« 1. De beide oude afbeeldingen van het schilderij, die tot het vermoeden » der verminking aanleiding hebben gegeven, toonen bij nader onderzoek » een gemeenschappelijke neiging tot een voorbedachte, ook in de toege- » voegde gedeelten doorgevoerde verandering van het origineel. Dáár echter » waar het op een pozitieve aanwijzing omtrent de afsnijding zou aan- » komen, spreken deze bewijsstukken elkander beslist tegen. Hun waarde als » authentieke kopiën is daardoor ontzenuwd.

» 2. De Nachtwacht zelve toont, als men hare kompozitie aan Rembrandt's » duidelijk nawijsbare, persoonlijke opvatting toetst, niets, wat op een » verminking wijst. Zelfs verliezen eenige op het schilderij voorkomende zeer » karakteristieke figuren hare beteekenis, wanneer men zich deze, zooals in » de kopiën, in een andere verhouding tot het geheel denkt ».

Nu heb ik, de zaak zooveel mogelijk van alle kanten bekijkend, deze stelling op een uitgebreid materiaal van feiten en waarnemingen gebazeerd. Toch is door mij nooit in het minst van iemand verlangd, dat hij het daarom met mijn gedachtengang in dezen geheel eens zou zijn. Alleen mag dan wel gevergd worden dat men haar niet verwerpe, alvorens er eerst eenige kalme aandacht aan geschonken te hebben.

Over gebrek aan anderer kalme aandacht heb ik mij intusschen niet te beklagen. Toen ik acht jaar geleden mijn uitvoerig pleidooi opstelde en het te Amsterdam in Arti voorlas, was het mij, zooals ik vroeger reeds bekende, (²) een verrassing, van verscheidene vakgeleerden onder mijn Amsterdamsche hoorders dadelijk de algeheele instemming te verwerven. In het volgende jaar legde ik mijn overwegingen voor aan de leden van de Kunstgeschichtliche Gesellschaft te Berlijn, in de hoop daar een tot nader onderzoek aansporende tegenspraak te mogen erlangen. Geen enkele intusschen van de daar aanwezige kunsthistorici vond tegen mijn pleidooi iets in te brengen, en algemeen achtte men mijn argumentatie tegen de afsnijding ten zeerste aannemelijk. In de verslagen van het Berlijnsche Genootschap werd mijn voordracht toen gerefereerd, en het was op dit korte verslag dat Dr Bode afging, toen hij,

(¹) *Jahrbuch der K. Pr. Kunstsammlungen*, 1902, Heft II.
(²) Tweemaandelijksch Tijdschrift, Mei 1899, blz. 486.

in het spoedig daarop verschenen deel van zijn standaardwerk over Rembrandt, verklaarde, door mijn redeneering niet overtuigd te zijn.

Nadat ik hem echter later in zijn studeerkamer mijn pleidooi zelf nog eens had voorgelezen, gaf hij zich voor mijne argumenten gewonnen. De groote kunsthistoricus, van wien wel eens gemeend wordt, dat hij een eenmaal aanvaarde opvatting moeielijk prijsgeeft, was zelfs zoo loyaal in het door hem mede geredigeerde *Jahrbuch der K. Pr. Kunstsammlungen*, mijne (toen wat nader tegen Prof. Neumann gespitste) argumentatie nog eens in haar geheel te doen afdrukken. En persoonlijk voegde Bode daaraan nog deze noot toe: « Die ausführliche Begründung, die Herr Veth in obigem Aufsatz seiner Ansicht giebt, hat mich, soweit dies ohne Nachprüfung vor dem Bilde möglich ist, davon überzeugt, dasz irgend eine nennenswerte Verkleinerung der Nachtwache nicht wahrscheinlich ist. » Zeer kort daarop kwam Prof. Six in het *Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond* (Maart 1902) zich bij mijn inzichten in zake de Nachtwachtkwestie in hoofdzaak aansluiten.

Van verdere verzekeringen van instemming wil ik er nog slechts ééne noemen. De hoogst kundige, omzichtige en bescheiden Prof. Ad. Goldschmidt, van wiens lessen te Berlijn Mevr. Goekoop, zijne leerlinge, nog niet in alle opzichten genoegzaam schijnt te hebben geprofiteerd, verklaarde mij enkele jaren geleden, na een door hem gemaakte reis naar Londen, hoe hij, voor den Lundens staande, beslist gevoeld had, dat Rembrandt's kompozitie niet zóó geweest kon zijn, en hij tot de overtuiging was gekomen dat ik juist gezien had. Hij machtigde mij onlangs dit getuigenis te doen drukken.

Dit alles staaft natuurlijk evenmin dat ik in deze dingen gelijk heb, als de partiëele weerleggingen van D. C. Meyer, Prof. Neumann en Durand-Gréville mijn ongelijk bewezen. Maar het geeft mij misschien het recht, mij tegenover een aanval als van Mevrouw Goekoop (die mijn betoog rondweg als armzalig, krompratende wat recht is, buiten Gods genade gelegen, het heilig recht der kunst verkrachtend en door en door valsch van redeneering, signaleert) indien dit nog noodig mocht zijn, wel een weinig geruggesteund te voelen.

Wij willen nu niet dezelfde fout begaan als onze bestrijdster, en liever de opmerkingen zelve, die Mevrouw Goekoop tegen mijne, door haar niet gerefereerde stellingen aanvoert, helder onder de oogen zien.

In de eerste plaats wordt ons aan de weet gebracht, dat Rembrandt zonder twijfel eerst een voorstudie van de Nachtwacht heeft geschilderd.

Mevrouw Goekoop vindt dat hij hier materiëel en moreel toe verplicht was, — ergo heeft Rembrandt dit ook gedaan. De schilderij-hersteller Jan van

Dyk, sprak ook immers in 1758 van « het egte Model, thans in handen van den heer Boendermaker. » Deze voorstudie van Rembrandt's eigen hand was « hoogstwaarschijnlijk van hetzelfde formaat als het schilderij van Lundens, » die zeer zeker niet de groote kompozitie verkleinde. » Het is alsof de schrijfster erbij gestaan had toen dit alles gebeurde, zoo pozitief wordt het ons verzekerd. Maar er hapert een kleinigheid. Het door van Dyk bij Boendermaker geziene stuk was, naar algemeen op tamelijk soliede historische gegevens wordt aangenomen, niets anders dan de kopie van Lundens zelve, zooals wij ze nog kennen. Dit weet eenieder, die zich met de kwestie heeft beziggehouden, en in « het uitstekend gedokumenteerd stuk van Dr Johs Dyserinck van November 1890 » waarnaar de schrijfster zelve verwijst, had zij dit gemakkelijk kunnen vinden. Het komt wel eens tot eigen schade uit, wanneer men met exakt weten zoo weinig opheeft.

Mevrouw Goekoop's te losse bewering, dat Rembrandt een voorstudie van de Nachtwacht zou hebben geschilderd, wordt alleen aangevoerd als argument voor de hechtheid der kompozitie van het schilderij. Ons dunkt, ook zonder deze historische fantazie zou men hierin nog wel gelooven. Doch nu beschrijft onze voorlichtster nader, waarin zij die hechtheid ziet. Deze ligt volgens haar in de poort op den achtergrond als eigenlijk middelpunt der kompozitie. « De opstelling is die van een driehoek met gelijke zijden, van een wig, met tot eindpunt de figuur van Banning Cocq. » (1) Wij krijgen dan verder een ietwat zonderlinge uiteenzetting van dit driehoeksprinciep in het samenstel, dat intusschen meer bij het formale van een kompozitie als de door Wölfflin in dergelijken zin toegelichte Madonna Sistina, dan bij een massale toon-kompozitie zooals Rembrandt die geeft, zou passen. Maar bovendien is Mevrouw G's redeneering hier van weinig kracht, omdat die poort, die volgens haar het middelpunt behoorde te zijn, zelfs op den Lundens, waarin zij dan het onbedorven samenstel wil herkennen, een flink eind buiten het centrum staat, — en omdat, wanneer men het zoo mooi vindt Banning Cocq in de vooruitgeschoven wig van een op den platten grond getrokken driehoek te beschouwen, zeer zeker de schrijlings op het muurtje zittende hellebardier de linksche afsluiting van dien driehoek zou uitmaken, en de twee toeschouwers op zij bij Lundens, juist ook dùs gezien, geheel tot een hors d'œuvre worden.

Doch mijn geachte controversiste heeft een met meer nadruk te berde gebracht argument tegen mijne opvatting. Dit is hierin gelegen, dat de wegloopende jongen op de kopie van Lundens zoo « volkomen logiesch en als gegroeid uit den geest van den maker zelf » met zijn rechterhand de leuning

(1) *Onze Kunst*, Maart, blz. 127.





Phot. Hanfstaengl, München.

ALBRECHT DÜRER: VLEUGELS VAN HET PAUMGARTNER-ALTAARSTUK.

(Vóór het wegnemen der toegevoegde repen en de verwijdering der zeventiend'eeuwsche overschildering).

(Kgl. Pinakothek, München).





Phot. Hanfstaengl, München.

ALBRECHT DÜRER : VLEUGELS VAN HET PAUMGARTNER-ALTAARSTUK.

(In hun oorspronkelijken vorm, na het wegnemen der toegevoegde repen en de verwijdering der overschildering).

(Kgl. Pinakotheek, München).

grijpt, dat niemand, wie ook, die aktie zoo zou kunnen aanvullen, en zij dus door Rembrandt zelven reeds gegeven moet zijn. Zooiets kan op het eerste gezicht een niet onaardige opmerking lijken, en niettegenstaande de van zelfbehagen blakende wijze waarop zij wordt voorgedragen, is zij misschien de moeite van het wegen en overwegen waard.

Laat ons echter de *wet* naar welke, volgens D[r] Goekoop, die aanvulling door een vreemde ondenkbaar zou zijn, eens nader mogen beschouwen !

Men konkludeert, als ik het wel heb, tot een wet, wanneer men in een serie verschijnselen een vasten regel weet aan te wijzen, welke regel in het algemeen, binnen te omschrijven voorwaarden blijft gelden.

Is nu het feit dat « geen kunstenaar het werk van een ander kan » voltooien of aanvullen op zulk een manier, dat dit volkomen logiesch lijkt » op deze wijze deugdelijk gekonstateerd ?

Dat geen enkel kunstenaar persoonlijk iets kan voortbrengen geheel en al gelijk een ander kunstenaar dit zou hebben gedaan, neemt men vanzelf gaarne aan. Maar het gaat met Mevrouw Goekoop's « wet van de individueele scheppingskracht » natuurlijk niet hierom.

De wet van Mevrouw Goekoop wil, blijkens hare nadere formuleering, en het verband waarin zij haar aanvoert, de vraag raken of de aanvulling van een kunstwerk door een vreemde hand, op zulke wijze dat die aanvulling geheel logiesch schijnt, als mogelijk of onmogelijk moet worden beschouwd.

En dan dient te worden gekonstateerd, dat van een overgroote reeks van waarnemingen, die de onmogelijkheid hiervan zouden aantoonen, niets bekend is.

De voorbeelden die D[r] Goekoop zelve voor hare stelling aanvoert, doen eigenlijk, al principieel, niets ter zake. Die voorbeelden toch, willen bewijzen, dat de aanvullingen, welke aan bekende, gemutileerde kunstwerken beproefd zijn, naderhand na het terugvinden der verloren gedeelten, niet bleken te kloppen met de intentie van de oorspronkelijke makers zelve.

Doch deze voorbeelden zouden in casu alleen iets staven, wanneer stellig was aangetoond, dat de bedoelde aanvullingen op zichzelf altoos onwaarschijnlijk of onlogiesch waren gebleven, en elke aannemelijke oplossing dus klaarblijkelijk onbereikbaar was, — hetgeen niet het geval is.

Mevr. Goekoop's vergelijking overigens met het herstellen van antieke beeldwerken zou ook om andere redenen met omzichtigheid moeten worden aanvaard.

Ten eerste zijn hare voorbeelden a priori niet gelukkig. Het aangevoerde argument der ontbrekende armen van de Venus van Milo, waarvan de werkelijke houdingen op de vele restauraties nooit gevonden werden, totdat deze houdingen *naderhand* toch bleken zoo eenvoudig, zoo natuurlijk te

zijn, dat een ieder ze van zelf sprekend noemde, is ook al op zich zelf genomen, niet heel klemmend. Want ofschoon wij weten dat Mevrouw Goekoop in de wereld der uitgravende archeologen zeer goede relaties heeft, en het dus begrijpelijk is, dat zij op het punt van nieuwe ontdekkingen over snellere berichten beschikt dan de minder ingewijden, zoo gaat het toch niet aan, reeds vèrstrekkende gevolgtrekkingen te maken uit vondsten, waarvan in ruimer publiek nog niets bekend mocht worden. (¹)

Hetzelfde met den Laokoon. « De vondst van het ontbrekende, zoo verbluffend door haar natuurlijkheid en eenvoud » is evenmin in breeder kring bekend geworden. Men nam tot nog toe aan, dat de ontbrekende rechterarm waarschijnlijk aan het hoofd heeft geraakt. Van een daarop *steunen* zou dan, bij het juist naar de andere zijde overhellen van dat hoofd moeielijk sprake kunnen zijn. Toch is dat steunen, volgens Mevrouw Goekoop, « zoo *eenvoudig en kennelijk* mogelijk » gebleken. Deze verzekering nu, kan ons wel verlangend maken de werkelijke houding van den weergevonden arm te leeren kennen, doch mag nog niet als argument gebruikt worden, zoolang deze verrassende vondst, door de archeologen die haar aan Mevr. Goekoop zullen hebben meegedeeld, verder zoo zorgvuldig geheim gehouden werd.

Maar ook in het algemeen is de vergelijking met restauraties van beelden uit de oudheid in deze zaak niet doeltreffend.

Wanneer men aan een beeldhouw-werk iets wil aanvullen, staat men voor een oplossing, die met de drie afmetingen in de ruimte rekening moet houden, terwijl men bij het aanvullen van een schilderij slechts met de veel eenvoudiger opgaaf der twee afmetingen van het platte vlak heeft te doen. En de moderne herstellingen van antieke beelden boden ook nog het overgroote bezwaar van het zich moeielijk kunnen indenken in de vormentaal eener lang voorbije kultuur, welk bezwaar zich niet voordoet bij het kompleteeren van een geschilderde figuur door iemand uit denzelfden tijd en dezelfde sfeer. (²)

Wij mogen dus tot zuivere toetsing der wet van Dr Goekoop alleen voorbeelden aanhalen van *schilderijen* die werden aangevuld. En dan kunnen, terwijl van eenig pozitief bewijs vóór deze wet, geen sprake is, integendeel zúlke voorbeelden bepaald het *niet*-bestaan er van bewijzen, waarbij uitkomt dat de aanvullingen door vreemde hand aan die schilderijen gedaan, altoos

(¹) In de *Revue Archéologique* van einde 1906 komt een artikel van Reinach voor, waarin nog van het ontbreken der Venus-armen gewag gemaakt wordt. Op 10 April 1907 was zelfs bij de direktie van het Louvre nog niets van een dergelijke vondst bekend.

(² Van Rembrandt en Lundens zou men kunnen zeggen wat Shelley ergens, natuurlijk in een ander verband schreef : « There were perhaps few other points of resemblance between those two men than that which the universal and inevitable influence of their age produced. And this is an influence which neither the meanest scribbler nor the sublimest genius of an era can escape... » (*The Revolt of Islam*, Preface).

als geheel plauzibel geakcepteerd waren, totdat zij later toevoegsels van vreemden bleken te zijn.

Hiervan nu zijn inderdaad een aantal gevallen bekend, doch wij willen er slechts drie sprekende aanvoeren.

Ten eerste het hooge raam op de teekening van Cats naar den Schuttersmaaltijd. Dit werd altijd voor evident gehouden en zelfs wel als iets fraais geprezen, totdat later — vooral door het maten-bewijs van 't Hooft ([1]) — afdoende bleek, dat zulk een hoog raam op het origineel nooit kan hebben gestaan.

Nog treffender is het voorbeeld van de beide vleugels voor Dürer's Paumgartner-altaarstuk in de Münchener Pinakotheek. Naar het beginsel waarmêe een zeker tweede-rangs-instinkt blijkbaar de gekoncentreerdheid van meesterwerken wil verruimen, waren aan drie kanten heele repen aan deze stukken aangezet. Van de kapjes op de hoofden had men zeer plauzibele helmen gemaakt. De vaandragers waren speerdragers geworden. Het gebaar waarmêe Lukas Paumgartner den draak naast hem aanraakt, was, zonder de hand te veranderen, in het vasthouden van een schild gemetamorfozeerd. En in de zwarte achtergronden waren groote paarden en ingewikkelde landschappen geschilderd, die aan de oorspronkelijke figuren een weidsche omgeving verschaften.

Al deze veranderingen kwamen nog niet lang geleden aan den dag, toen men, voornamelijk door bewijzen van buitenaf, op het spoor van belangrijke overschilderingen was gekomen, en men deze eindelijk radikaal wegnam. Toch was een zoo grondig Dürer-kenner als Thausing nog niet op het denkbeeld van zulk een travesti gekomen, en heeft Muther in die rijk uitgedoste schilderijen nog iets specifiek-Düreriaansch aangewezen. En toen de zeventiende-eeuwsche overschildering vóór een jaar of vijf was weggenomen, en de toegevoegde repen waren verwijderd, was het voor velen alsof men aan de beroemde schilderijen iets van des meesters eigen hand had ontvreemd.

Het gold hier dus een zeer welgeslaagde en volkomen plauzibele aanvulling, niet eens uit denzelfden tijd als het origineel, en die heel wat meer om het lijf had dan het toevoegen van een enkelen onderarm.

Het derde voorbeeld biedt echter nog de sterkste analogie met de Nachtwachtkwestie. Van de beroemde Madonna van Burgemeester Meyer door Holbein, in het Slot te Darmstadt, bestaat een herhaling in het Museum te Dresden, die aan elken kant, — van boven het meest — een toevoegsel vertoont. Deze toevoegsels zijn zoo geheel en al logiesch, dat men tot vóór veertig jaar het Dresdensche schilderij voor volkomen echt hield, en zeer velen het Darmstadtsche exemplaar voor een kopie aanzagen. Eerst na een buitengewoon hardnekkigen strijd is op pozitieve gronden vastgesteld, dat het Dresdensche

([1]) *De Amsterdammer*, Weekblad voor Nederland, Januari 1897, N° 1018.

stuk een zeer fraaie kopie is van het Darmstadtsche origineel, welke kopie in de zeventiende eeuw, waarschijnlijk in Holland werd vervaardigd.

Een vergelijking der twee schilderijen is dààrom voor het geval dat ons bezighoudt van zooveel belang, omdat de Dresdensche kopie van onderen en opzij toegevoegde repen, en van boven een systematische uitrekking van het origineel vertoont, — en de kopie dus in hare kompozitie-afwijkingen tot het origineel staat, bijna juist zooals de Lundens-kopie tot Rembrandt's Nachtwacht.

De met zulk een dringend gebaar van bewijskracht aangedragen wet van Dr Goekoop-de Jongh, is dus door de fantazie-rijke schrijfster, lichtvaardigweg, tegen duidelijk sprekende en algemeen bekende verschijnselen in, louter pour le besoin de la cause *uitgevonden*.

In zooverre men nu — ook nadat het bleek, hoe hare *wet* als volstrekt ongegrond terzijde moest worden geschoven — aan de opmerking van Mevrouw Goekoop toch nog eenige beteekenis mocht willen toekennen, dient te worden vastgesteld, dat deze opmerking geenszins (zooals men dat van iemand die aan een Univerziteit in de kunsthistorie studeerde, misschien zou verwachten) van pozitief-kunstwetenschappelijken, doch bloot van subjektief-artistieken aard kan zijn. Van pozitief-kunstwetenschappelijken aard zou zij kunnen zijn, wanneer wij *wisten* dat de jongen bij Lundens authentiek is, en het vanzelf sprekende der aktie dan aan dien echten jongen gedemonstreerd werd. Van louter subjektief-artistieken aard blijft het argument, wanneer omgekeerd de persoonlijke meening, dat die aktie zoo onweerlegbaar logiesch zou zijn, dienst doet om de betwiste authenticiteit van den Lundens-jongen te bewijzen.

Mevr. G. persoonlijk vindt de greep van die hand zoo opvallend door natuurlijkheid en eenvoud, dat zij alleen gegroeid kan zijn uit den geest van den oorspronkelijken schepper van de figuur zelf. De jongen bij Lundens, met andere woorden, zou als totaal-aktie op de meest onafwijsbare manier karakteristiek voor Rembrandt zijn.

Dit laatste nu behoeft, wil er overtuigende kracht van uitgaan, meer dan een apodiktische verzekering, door kursiveeringen aangedikt. Het zou ook noodig hebben door duidelijke analogieën uit Rembrandt's werk gesteund te worden. En voor louter een verzekering op gevoels-gezag zou de schrijfster wel iets meer ingewijdheid in Rembrandt's kunst behoeven, dan zij tot nu toe heeft getoond. Het eenige artikel rakende die dingen, wat mij vóór dezen van de geachte schrijfster bekend werd, is niet geschikt om aan hare autoriteit in het begrijpen van Rembrandt's innigst wezen tegenover die van anderen eenige waarde te doen toekennen.

Het was in de Augustus-aflevering van dit tijdschrift, dat door Mevr. G



Phot. Hanfstaengl, München

HANS HOLBEIN DE JONGE: DE MADONNA VAN BURGEMEESTER MEYER.
(Groothertogelijk Slot te Darmstadt).



Phot. Hanfstaengl, München.

KOPIE NAAR HOLBEIN'S MADONNA VAN BURGEMEESTER MEYER

(waarschijnlijk in de xvii[e] eeuw in Holland geschilderd).

(Königl. Gemäldegalerie, Dresden).

een eenigszins opzienbarend artikeltje gewijd werd aan het prentje, dat in den ouden catalogus van Rembrandt's etsen door Bartsch onder n° 330 beschreven staat.

De bedachtzame W. von Seidlitz zegt van dit prentje : « *Nicht von Rembrandt.* Auch von Bode und Sträter (briefl. Mitteil.) verworfen. Für Rembrandt viel zu schlecht gezeichnet. »

Er is in deze ets met haar schemerachtig effekt iets dat men, vooral om het turen van de oogen, bij een welwillende gezindheid op het eerste gezicht fijn zou kunnen noemen. Maar bij nader toezien blijkt het samenstel al te zwak. Vooral de buitenlijn van de kiespijn-achtige kaak en de ingescheurde mondhoek zijn tegelijk rauw en weifelend, en de hoed, evenals het door de schrijfster geheel voorbijgeziene haar, zijn zoo weinig beslissend aangeduid, de verdere kriebelde-krab is zoo willekeurig, dat men in het geheel meer aan het probeeren van een wel wat aardigs voelend dilettant dan aan een croquis van een groot meester gaat denken.

Mevr. Goekoop is niet van zulke meening. Zij citeert de aanteekening van von Seidlitz om er dadelijk aan toe te voegen : « Hiermee wordt feitelijk niets » anders opgemerkt (sic), dan dat het portret met zijn vreemd aanzien niet » uit Rembrandt's tijd is ; slecht geteekend is de kop alles behalve ; hij zit » prachtig in elkaar ; alleen hij is niet 17-eeuwsch, hoewel tòch door » Rembrandt geëtst. »

De schrijfster maakt echter niet alleen het algemeen verworpen etsje met één slag authentiek, zij weet er allerlei bizonders in op te merken, om den lezer dan met groote radheid van konkluzies-trekken duidelijk te maken, dat het prentje door Rembrandt vervaardigd werd naar een oude tronie uit zijn kunstverzameling, die in zijn boedelinventaris als van Van Eyck wordt beschreven. In het voorbijgaan vertelt Mevr. Goekoop ons dan ook nog, dat bij Van Eyck de handen alleen als dragers van het attribuut dienden, en gewaagt zij verder van « onpersoonlijke, slecht gemodeleerde handen als van Jan Van Eyck ».

De handen van Jodocus Vydt en zijn vrouw, evenals die van de Londensche Arnolfini's en den prachtigen donateur op het altaarstuk in de Brugsche Akademie, had men tot nu toe voor wonderwerken gehouden. Mevrouw Goekoop brengt ze met één pennestreek tot den graad van minderwaardigheid terug.

Dit alles nu mag van wetenschappelijke fantazie getuigen en volkomen van goeder trouw willen zijn, het is en blijft, wat men nu eenmaal overeengekomen is, wild te noemen.

En niet anders nu dan buitengewoon wild ook is heel Mevrouw Goekoop's argument van den greep bij den jongen op Lundens' Nachtwacht. Met denzelf-

den overmoed en dezelfde vervuldheid van eigen inzicht, die haar de gemelde beschouwing over het al te zwakke etsje deden schrijven, pousseert Mevr. G. haar inval over dien jongensarm. « Gesteld », zoo schrijft mijn bestrijdster, « dat van de jongens-figuur niets anders bekend ware als het stuk, dat men op » de Nachtwacht ziet, en er werd gevraagd het ontbrekende aan te vullen, hoe- » veel aangezette armen zou men te zien krijgen, hoeveel bewegingen, behalve » die van het vastgrijpen van een leuning, van wier bestaan niemand weet ? » Het zwaartepunt nu, is hier weder een bewering die uit wilde fantazie geboren werd. « Een leuning van wier bestaan niemand weet ». Niemand ? Mij dunkt alleen Mevrouw Goekoop niet ! Want op de Nachtwacht zooals wij die kennen, is in den hoek onderaan wel degelijk en zeer duidelijk een leuning aangegeven, die alleen bij Lundens een juist niet zeer Rembrandtieke hoofdrol komt te vervullen. De bovenste balie is vastgehecht tegen het muurtje waarop de hellebaardier zit. Vlak daarbij is er (zooals zich onder de tegenwoordige uitnemende verlichting zeer goed laat zien) blijkbaar een gat in het schilderij geweest, dat al veel vroeger hersteld werd. Maar de hersteller wist toen kennelijk met dat stuk kromme ijzeren staaf geen raad, en vulde het aan tot een ijzeren ring. De repeinte is zonder moeite zichtbaar, maar moet al vrij oud zijn, want op de bekende teekening van Cats vindt men dien ring ook al aanwezig. De tweede balie is op de Nachtwacht evenzeer duidelijk te zien en loopt van boven des jongens rechterknie schuins naar beneden in de lijst.

Dat nu een kopiïst, die om welke reden dan ook, het schilderij naar dien kant wenschte uit te breiden, op het idee moest komen, die aangegeven leuning voort te zetten en 's jongens rechterarm er mee in verband te brengen, het zou werkelijk nooit door iemand, die zelf wel eens een figuurtje geteekend heeft, voor iets bizonders, laat staan voor ondenkbaar, worden gehouden.

Men zou evengoed het ver naar links in de leegte doen uitwapperen van de pluim op den helm van den hellebardier tot iets onnavolgbaars kunnen uitroepen.

Alleen dan ook uit de minder bedaarde overwegingen van Mevrouw Goekoop, die zich blijkbaar geen tijd heeft gegund het schilderij waartoe zij nader wilde brengen eens nauwkeurig te bekijken, — alleen uit zekere eigenaardige onbedachtzaamheid dezer schrijfster kon een inzicht voortkomen, dat aan een in hare basis geheel ongekontroleerde opmerking, in verband met een wet welke tegen algemeen bekende feiten in werd gedekreteerd, eenige bewijskracht vóór de afsnijding van de Nachtwacht toekende.

Ik moet overigens — al zal dit voor Mevr. G. allicht te zeer op subtiel aanschouwen gegrond zijn — opmerken, dat wat de kopie van Lundens als

aanvulling van den jongen geeft, niet zuiver schijnt aan te sluiten bij wat wij er op de Nachtwacht van hebben. Precies zooals bij Lundens kan de jongen, behalve nog dat hij op zijn kopie zooveel hooger is gezet dan op het origineel, dunkt mij nooit geweest zijn, omdat zijn rechterschouder en uitgestrekte bovenarm daar ten opzichte van zijn kop wat lager reiken dan op de Nachtwacht zelve. Ja men vindt op het origineel bij aandachtige beschouwing (met op het doek schijnend zonlicht) nauwelijks speling voor den aanzet van zulk een uitgestoken onderarm. En het is dan ook geenszins onmogelijk dat de jongen zijn rechter-elleboog opzet en de hand in de zijde steunt, of deze evenals de linkerhand aan den kruithoorn doet raken. Bij een hard loopenden knaap zou dit nog àl zoo begrijpelijk zijn als het zich vasthouden. Scherp gedefinieerd is de partij echter in geen geval, gelijk zich dat bij het schilderen van een hoek zeer goed laat verstaan. En heel sterk krijgt men, niet alleen van den jóngen zelf, maar van den jongen mèt zijn tonige omgeving, den indruk van een dier dof gesmoorde partijen, zooals Rembrandt die in de hoeken van zijn kompozities zoo gaarne aanbrengt, en die geen rol in de handeling spelen maar alleen een steunsel aanbrengen in den massalen bouw.

Dat die jongen, dien Mevr. Goekoop bij den door anderen zeer onrembrandtiek geachten Lundens zoo mooi vindt, juist in den vorm zooals wij hem op de *Nachtwacht* zelve kennen, een motief uitmaakt, geheel in den stijl van Rembrandts werk, — ja dat zulk een hoek-repoussoir met bijna precies dezelfde kontoer in des meesters etsen herhaaldelijk voorkomt, (het duidelijkst op het etsje B. 51) mocht ik vroeger op zakelijke wijze aantoonen. En daarmede heb ik, al zou ik den pretentieuzen term niet voor mijn rekening willen nemen, mij meer naar een wezenlijke « wet der individuëele scheppingskracht » gericht, dan mijne bestrijdster het in hare alleen aan eigen invallen getoetste beweringen deed.

Het was mij onaangenaam, eenmaal door een vrouw dermate uitdagend in het strijdperk geroepen, haar aanval te moeten refuteeren met een beslistheid, die minder plaats liet voor volle hoffelijkheid dan mij lief ware. Maar ik beken mij in deze een overtuigd voorstander van de rechten der vrouwen. Zij hebben recht op bescherming, recht op volle vrijheid, maar ook als het er op aankomt recht om de ronde waarheid te hooren. Ik wil deze aan Dr Goekoop-de Jongh niet uit misplaatsten mannelijken schroom onthouden.

De neiging vooral van deze kunsthistorica, om buiten verhouding tot haar kunnen iets bizonders te presteeren, heeft haar verleid tot het samenstellen van een artikel, waarin zij in plaats van ernstige studie te veel ophef, en in stede van verdieptheid in een groote kunst, de gebarenrijke zelfgenoegzaamheid van groote woorden geeft.

En in elk geval heeft zij thans in zake Rembrandt-onderzoek, tot tweemaal toe bewezen, dat haar eigenaardig temperament meer geschiktheid biedt voor den gedurfden draf, om niet te zeggen het doordraven van apodiktiesch verkondigen, dan voor den rustigen en geduldigen tred van een klaar en vruchtbaar betoog.

En toch komt het mij voor dat de nadruk, waarmee Mevrouw Goekoop nog eens de aandacht op dien wegloopenden jongen heeft willen vestigen, voor een nog nadere beschouwing van de kwestie indirekt wel vruchten zou kunnen dragen. Een materieel bewijs voor het niet-afgesneden zijn is uit den aard der zaak oneindig moeilijker te leveren, dan dit eventueel een afdoend bewijs vóór een afsnijding zou wezen. En het vruchtbaarste werk wat in deze gedaan kan worden, blijft een nauwlettend kritizeeren van wat men, ware het een rechtzaak, het voornaamste bewijsstuk à charge zou noemen.

Reeds vroeger heb ik in dat bewijsstuk, de kopie van Lundens, hoogst bedenkelijke dingen kunnen aantoonen. De strook die er, als men op den Lundens vertrouwde, van boven aan de Nachtwacht zou hebben gezeten, kan inderdaad nooit zoo geweest zijn, want dan kon, bij zóóveel hoogte die er afgesneden zou zijn, het raam rechts bovenaan niet juist zoo op het gemutileerde origineel voorkomen.

Ook de smallere strook onderaan bij Lundens, kan op het origineel, gelijk ik vroeger reeds deed uitkomen, moeielijk zoo zijn geweest. Dit wordt nog versterkt door het feit dat, een klein jaar geleden, toen de Nachtwacht uit de lijst stond en versch geregenereerd was, Prof. Six, Prof. Allebé, Jhr van Riemsdyk, C. G. 't Hooft en schrijver dezes, in den vloer, onder aan den rand van de verf, in de oude kleur, duidelijk een forsche horizontale streep van de kwast zagen, die niet anders dan van Rembrandt zelf kan zijn, en waarmeê kennelijk door den meester daar ter plaatse de oorspronkelijke begrenzing van zijn tafereel werd aangegeven.

Aan twee kanten is dus de authenticiteit van de kopie door Lundens tamelijk stellig gerefuteerd.

En indien men thans, wat bij de tegenwoordige plaatsing, nu het zonlicht ongebroken op dit deel van het schilderij kan worden toegelaten, de altijd eenigszins wegdommelende figuur van den jongen eens nauwkeurig zou mogen vergelijken met den Lundens zelf, die toch werkelijk best eens uit Londen overgestuurd kon worden, (¹) dan zou eenig pozitief resultaat van die vergelijking niet onmogelijk zijn.

Mocht het, wat ik op grond van mijn voorloopige opmerkingen, zonder

(¹) Het stuk hangt in den laatsten tijd niet meer op de in het oog vallende plaats in de National Gallery, en zijn afwezigheid zou thans nauwelijks worden opgemerkt.



REMBRANDT : DE WEGLOOPENDE JONGEN VAN DE NACHTWACHT.



REMBRANDT : DE STEENIGING VAN ST. STEFANUS.

(Ets: Bartsch 97).

Voorbeeld van een kompositie door Rembrandt, welke links onderaan een inkomplete figuur te zien geeft, die als hoekrepoussoir analoog is aan die van den jongen op de Nachtwacht.



REMBRANDT : DE GROOTE LEEUWENJACHT, (ets ; Bartsch 114).
Voorbeeld als voren.



REMBRANDT : SIMEON IN DEN TEMPEL, (ets ; Bartsch 51).
Voorbeeld als voren

den Lundens er bij gemaakt, niet voor waarschijnlijk houd, blijken, dat de jongen op de kopie in hoofdzaak toch wèl past aan den oorspronkelijken van Rembrandt, dan zou daarmêe nog in het minst niets pozitiefs bewezen zijn. Want de groote kans van een aanzetsel, zooals Lundens die van boven en van onderaan metterdaad maakte, bleef dan nog geheel open.

Maar indien zulk een onderzoek zou aantoonen, dat die jongen, blijkens zijn figuur op het origineel, *niet* in zijn geheel zoo geweest kan zijn als de kopie hem te zien geeft, dan zou dit een krachtig argument bieden tegen de authenticiteit dier kopie, ook aan dèze, de gewichtigste zijde. En daarmede zou men dan in dit komplex werkelijk een nieuw en doorslaand bewijs hebben gevonden voor iets, wat altoos en overal erkend is als het allermoeielijkst te bewijzen : een negatie.

Overigens past mij persoonlijk, of zulks hare bedoeling nu ware of niet, tegenover Mevrouw Goekoop enkel dankbaarheid. Zij heeft mij door het onbesuisd poneeren van hare denkbeeldige wet een welkome gelegenheid geboden om nog eens sprekende blijken bij te brengen aangaande het bedrieglijk-echt herscheppen van meesterwerken. Vroeger had ik alleen Steuerwald en Cats aangehaald om staaltjes te doen kennen van zekere zonderlinge gezindheid tot het veranderen en tevens quasi-verbeteren van schilderijen. En van deze twee gaf alleen Cats met zijn teekening naar den Schuttersmaaltijd werkelijk een proeve van een geforceerde kopie, die men niettemin voor authentieker dan het origineel heeft gehouden. Thans mocht ik, geholpen door den onvriendelijken aandrang mijner tegenpartij, twee schlagende nieuwe voorbeelden aanvoeren van schilderijen, die òp het origineel of in kopie, zelfs langen tijd na hun ontstaan, tendentieus veranderd waren op zóó plauzibele manier, dat men de gewijzigde uitgaven als de echte was gaan beschouwen.

Het feit nu, dat die in Steuerwald als belichaamde neiging dus allerminst alleen staat, veeleer periodiek terugkeert, maakt het altijd vreemd-lijkende verschijnsel van de Lundens-kopie veel begrijpelijker, — en de troostrijke kans, dat wij in Rembrandt's Nachtwacht, evenals in de Münchener Dürers en den Darmstadter Holbein, een onverminkt meesterwerk bezitten, deze toch al aanzienlijke kans is dus, na het neerdalen der, door Mevr. Goekoops hoogvliegende beweringen opgejaagde stofwolken, nog slechts verhelderd te voorschijn getreden.

April 1907.

JAN VETH.

ALFRED STEVENS

On n'est un grand peintre qu'à la condition
d'être un maître ouvrier.
(ALFRED STEVENS).

Tallooze artikelen, monografieën en notas, verkondigden der wereld in alle mogelijke dagbladen en tijdschriften, dat Alfred Stevens den 24sten Augustus 1906 gestorven was.

De schrijvers van dit vele prosa meenden gewoonlijk door een ondertitel de hulde van bewondering, die ze den doode brachten, nader te moeten aanduiden :

Alfred Stevens : Een Schilder van de Vrouw (met hoofdletters).
Alfred Stevens : Een Intimist der xix^{e} eeuw,
Alfred Stevens : Een Schilder van het Moderne Leven,
Alfred Stevens : Een groote « Kleinmeester, »
Alfred Stevens : De Schilder van de Parisienne onder het tweede Keizerrijk.
Alfred Stevens : De Schilder der vrouwelijke bevalligheid, enz. enz.

Deze etiketten verkleinen den Meester en zijn kunst.

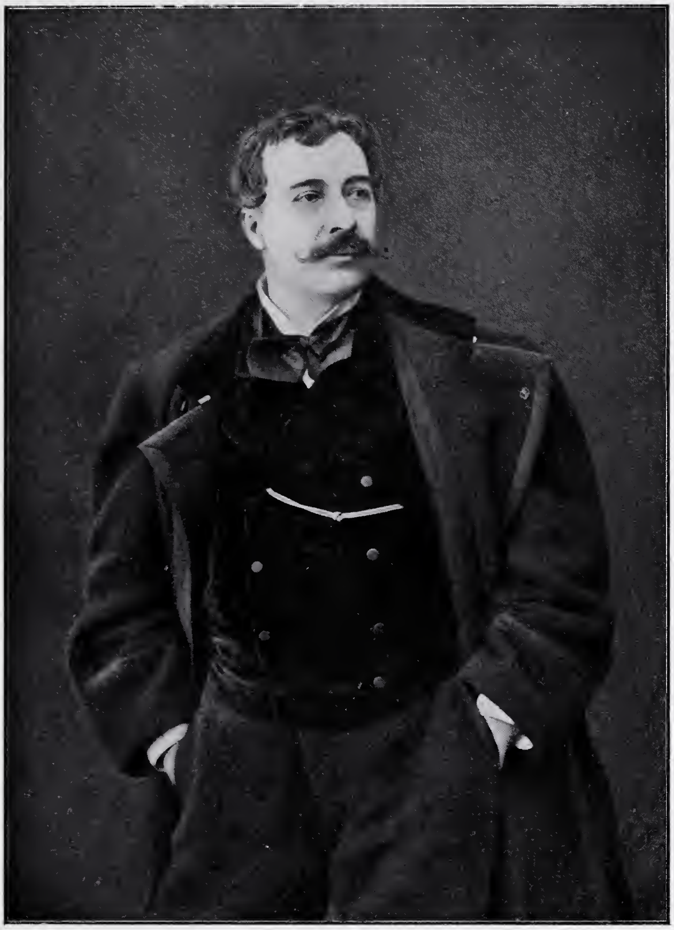
Ik acht 't meer overeenkomstig de waarheid om te zeggen dat Stevens boven en vóor alles Een Schilder was. Maar dat dan ook in de meest volstrekte beteekenis van 't woord. Een schilder, meer schilder dan eenig ander. De vleeschgeworden schilderkunst of de schilderkunst, die een mensch was geworden! Een oog en een hand. Een oog, waarvan de gevoeligheid en de wellust van 't zien als een wonder waren, maar toch niet meer verwonderlijk en overbluffend dan de bekwaamheid en de technische vaardigheid van zijn hand.

Vóor alle andere gaven onderscheid ik echter bij Alfred Stevens de kunst van 't altijd weer nieuw vinden van kleuren en kleur-harmonieën. We moeten vooral op deze gaaf de aandacht vestigen, die wel de meest eigenaardige was van zijn temperament. Het gevoel, dat hij voor compositie had, niet in den pedanten, academischen zin van het woord, maar opgevat volgens de beteekenis van een compositie, die verwezenlijkt wordt in kleur, door 't bijeen-



ALFRED STEVENS : "LE BILLET DE FAIRE PART„.
(Verzameling van den Heer Albert Sarens, Brussel).

voegen van tinten en teeder-harmonische tonen, met een rytmisch muziekaal gevoel voor tegenstellingen en geleidelijke overgangen in den klank, is verbazend. Dit vooral is een kenschetsende eigenschap van Alfred Stevens. Dit is



ALFRED STEVENS in 1875 (volgens een fotografie).

wat hij nieuw in de kunst heeft gebracht en ontwikkeld, ver boven vele anderen, die vóor hem dit enkel maar vaag hadden vóorgevoeld.

Anderen vonden hun compositie in de arabesk der lijn, in het evenwicht der massas. Zonder deze middelen van uitdrukking te versmaden, schiep Stevens zijn werken in gekleurde akkoorden.

Reeds heel vroeg had hij zich een ongeloofelijke virtuositeit in de technische uitvoering van zijn werk verworven. Van den aanvang af wist hij het gegeven tot aan het uiterste door te voeren en uit te drukken met die gemakkelijkheid van toets, die treffende juistheid van effekt, die schoonheid en verscheidenheid van de gekozen stof, in één woord met dat subtiele instinkt

voor het volmaakte werk, dat aan al zijn sappige, juist waargenomen stukken, die nooit onrustig, droog of eng zijn, die onbeschrijfelijke aantrekkelijkheid verleenen.



ALFRED STEVENS : Alle geluk.
(Kon. Musea voor Schilder- en Beeldhouwkunst, Brussel).

Niemand heeft 't beter dan hij verstaan om de substantie der dingen te schilderen. De heer Verlant, bestuurder der Schoone Kunsten van België, vestigde daar terecht de aandacht op in een welsprekende rede, die hij uitsprak, staande vóór de baar. Daardoor schijnt hij de mogelijkheden van zijn vak te hebben uitgebreid. Nooit vóór hem had de zachte matheid van een vrouwenhuid, gegloeid met zoo teedere en toch schitterende glanzen. Het glinsteren der oogen, het dons der zachte wangen, de frambozen-sappigheid van de even door het leven aangezwollen lippen, vindt men stralend op al zijn stukken, bijna als een wonder van waarheid weer. Het haar begint te



ALFRED STEVENS: PALMENZONDAG.
(Verzameling X.).

golven en te glanzen, kleinoodieën schitteren en op de kleêren, op den achtergrond, neemt iedere toets, die neer wordt gezet, dadelijk 't eigenaardig karakter van de een of andere stof aan : tulle, fluweel, satijn, bont of pluimen; verlakt, zilver, kristal, *bois des îles* of bloemen-blaren.

Na vele geslachten van schilders gekomen, bleef Alfred Stevens — en dat geheel spontaan — in zijn kleurverbindingen altijd nieuw, onverwacht en aantrekkelijk. Onovertroffen verfmenger, kundig émailleur, verrijkte hij al de technische hulpbronnen der schilderkunst met nieuwe vondsten, welke heel de ervaring der voorbijgegane eeuwen niet te zijner beschikking hadden gesteld. Dit is zijn eigenaardige verdienste en de rechtvaardiging van zijn persoonlijken roem. Hij muntte evenzeer uit door de fijnheid en bekoorlijkheid van zijn kleuren, als door een groote gemakkelijkheid en vaardigheid in de behandeling van zijn sujekt, — buitengewone verdiensten in een geheel van plastische kwaliteiten, die hem een allereerste plaats verzekeren onder de Meesters der schilderkunst van de XIX[de] eeuw.

En *buiten* dat alles was hij dan nog al wat men zoo fijntjes bij hem heeft waargenomen. Maar dat was dan bij wijze van toegift, en het is literatuur.

* * *

Dat Stevens, de schilder van het *mondaine* leven, ingeburgerd te Parijs, door zijn gevoel en liefde voor de kleur een Vlaming is gebleven, — een zeer verfijnde Vlaming als men wil, maar een Vlaming, — wordt wel door niemand meer betwist. Nooit heeft hij afstand van zijn gaven als noordelijk schilder gedaan : buitengewone gevoeligheid van visie, volmaakte juistheid der verschillende kleuraccoorden, van de stoutste tot de meest samengestelde toe.

Men heeft op den stamboom zijner esthetische afstamming vele andere namen geënt : Vermeer van Delft, Ter Burg en Metsu, Chardin en ook Watteau. Bovendien zijn er nog andere aan wie hij ons soms, als bij toeval denken doet. Hij is aan al de meesters verwant, die in het technisch deel van hun werk naar de alleruiterste volmaaktheid streefden. Hij behoort niet tot dezulken, die met het puntje van hun penseel een hoofdlijn schetsen, waarmee ze zich, overigens met volkomen recht, tevreden stellen.

Deze geheel verschillende manier is ongetwijfeld de uitslag van langdurige studie, van volkomen rijpheid — van volmaakte handigheid geweest. Stevens wilde de zichtbare waarheid der dingen zoo dicht mogelijk nabij komen. Hij vreesde niet zijn geestdrift te zien verstijven of bekoelen, of het brio van zijn toets te verzwaren, door zijn werk tot aan de alleruiterste grenzen der mogelijkheid door te voeren. Hij was niet bang voor te veel details. Hij nam ze waar, gaf er de lijn van aan en liet ze op hun plan, zooals hij ze in de natuur gezien had, in de lichtende atmosfeer die ze omringt.

Daarom wordt echter zijn manier niet minder breed en uitdrukkingsvol. Alfred Stevens heeft niets van de eentonigheid der Hollandsche kleinmeesters, die er maar al te zeer toe neigden om dezelfde schilderijtjes, naar dezelfde modellen, telkens tot in 't oneindige te herhalen, vooral met het oog op den verkoop.

Integendeel, hij heeft zich zelf voortdurend hernieuwd, door de verscheidenheid van zijn zoeken, door zijn bezorgdheid om bevalligheid, kleurenweelde, eigenaardige schikking, zijn uiterst scherpe opmerkingsgave voor het leven van zijn dagen, waarop hij den stempel zijner individualiteit heeft gedrukt.

Men kan zich geruimen tijd verdiepen in de stille beschouwing van zijn palet, de overbluffende verscheidenheid van de bronnen, waaruit hij zijn inspiratie heeft geput, het losse en vrije van zijn modulaties, het oneindig stoute van zijn harmonieën.

De opeenvolging van zijn verschillende stukken, de geleidelijke ontwikkeling van zijn kunst, zijn als zoovele mijlpalen in het leven van den kunstenaar en doen het ons beter verstaan dan alle mogelijke biografische notas.

Want wat komt het er eigenlijk op aan dat hij in 1823 te Brussel is geboren, dat hij eerst in België, en later te Parijs geschilderd heeft, dat hij de bedwelming gekend heeft van 't succes — de wijding en de belooning voor zijn talent heeft ontvangen? Hij is dood en al de pracht en tegenspoed van zijn leven is weggevaagd. Maar bij honderden lachen en glanzen zijn schilderijen! En zij zijn 't, die ons zullen verhalen van 't mysterie van zijn genie, die ons eerbied voor zijn ontzagwekkende werkkracht zullen inboezemen.

PAUL LAMBOTTE.

(*Wordt voortgezet*).

N. B. Een tentoonstelling van een honderdtal werken van Alfred Stevens wordt gehouden te Brussel, van half April tot half Mei, en te Antwerpen van half Mei tot in Juni, — door de zorgen van de « Kon. Mij. voor Schoone Kunsten » te Brussel, en de Vereeniging « Kunst van Heden » te Antwerpen.

W. PENAAT

IS het voor alle tijden waar, dat over de smaak niet valt te twisten, toch zijn er perioden van kunstbloei waarin er een norm is voor kunst, waar beneden alleen ligt al datgene wat niet valt binnen het beschouwingsterrein der esthetiek. Als vaststaand mag nu wel worden aangenomen, vooral te dezer plaatse, dat zulk een norm tháns zeer zeker niet bestaat. Er is geen enkele maatstaf waarnaar wij, tenminste, tektonische kunst kunnen afmeten. Wij staan voor 't malle verschijnsel dat er tweeërlei vormgeving is : één tot de kunst behoorend, één buiten alle kunst staand. (Dat wil zeggen, we moeten maar aannemen dat alles wat onder de eerste rubriek wil gerangschikt worden, inderdaad tot de kunst behoort.) Wij hebben een *kunst*nijverheid en een nijverheid zonder meer. Waar de grens is, weten wij alweer niet ; iedereen heeft volkomen het recht gewone nijverheidsprodukten als kunst te beschouwen en al wat hij wil der kunstnijverheid bij de nijverheid z. m. onder te brengen, en in beide richtingen gebeurt dit dan ook dagelijks. Geeft dit een aardige illustratie der zooeven genoemde malle onderscheiding in kunstnijverheid en nijverheid z. m., het bewijst juist daardoor het voorop gestelde dat er geen norm is waarnaar tektonische kunst kan beoordeeld worden.

Wij staan dus, zoodra wij, wat wij dan achten kunstnijverheid te zijn, willen beoordeelen, voor een reeks van moeilijkheden. Wij moeten beginnen een maatstaf te bepalen, een norm, waarnaar het werk moet afgemeten worden en wij moeten daarbij aantoonen dat beneden die maatstaf geen kunst meer ligt, dat die maatstaf dus een niet te hooge is. En juist voor ons, en in onzen tijd is dat zoo moeilijk omdat wij een maatstaf móeten aannemen waarboven een geheel systeem van vormgeving ligt dat inderdaad niet als kunst mag beschouwd worden, terwijl toch de keuze van die maatstaf te verdedigen en de eenig juiste is.

Het zij mij vergeven dat ik ter toelichting van mijne bedoeling nog weer eens enkele oude koeien van waarheden uit de sloot harer overbekendheid haal ; ten eerste dat ten tijde van krachtigen stijlbloei alle vormgeving aan dien stijl beantwoordt, dat in een tijd waarin de kunst leeft, deze ook is in

alles wat gemaakt wordt, en, ten tweede dat van stijlbloei of van levende kunst thans geen sprake is. Verder dat elke kunstperiode het peil van het algemeen geestelijk leven op den voet volgt of daarmee gelijken tred houdt, dat dus bij verheffing hiervan de kunst zal bloeien, bij inzinking daarentegen kwijnen. Onze grootvaders, vaders en wij zelf hebben geleefd in een kultuurloozen tijd, d. w. z. in een tijd dat er geen terugstraling was van een algemeene wereldidee, van een krachtige geestesrichting op de kunst, dat die terugstraling er niet kón zijn omdat zooiets als een wereldidee niet bestond. Een bloeiende kunst was ten eenenmale onmogelijk omdat er geen bazis was waarop zij zou kunnen steunen, geen algemeene geestesrichting die haar het leven kon geven. En nóg leven wij in zoo'n tijd schoon er vele teekenen zijn die wijzen op verandering, die hoop geven op betere tijden. Ontstaan er eenerzijds in de algemeene levensbeschouwing stroomingen, en steeds krachtiger wordende stroomingen, die een geheel nieuwen, nog nimmer gevolgden weg op wijzen, anderzijds zien wij als direkte wêerslag daarop een geheel nieuwe vormgeving ontstaan als het begin van een nieuwen stijl, beantwoordend aan en opgewekt en mogelijk gemaakt door de nieuwe, groote wereldidee waarop de opkomende stroomingen wijzen. Ik doel hier niet in de eerste plaats op de wederopleving der tektonische kunsten, die met wat zij tot nog toe in 't algemeen hebben gepresteerd, niet in de eerste plaats van belang zijn voor een komenden, voor te bereiden stijl. Meer de belangstelling waard zijn vooral het machinalisme en de daardoor mogelijk geworden en daaruit ontstane nieuwe technieken. Hier zij even opgemerkt dat ik het machinalisme dat zich uitsluitend toelegt op de reproductie van oude stijlvormen, ter vervanging van het handwerk, als geheel onzuiver, buiten beschouwing laat; wij mogen in dit verband geen aandacht schenken dan aan die vormgeving, die *mogelijk gemaakt is* door het machinalisme, die daarvan een gevolg is, die daarzonder niet zou kunnen bestaan. Het eerstgenoemde behoort bij het oude stijllooze tijdperk van schijnkunst en leugen, — de laatste is in wezen iets geheel anders, zij luidt-in het begin van een nieuwen stijl; wij mogen haar inderdaad beschouwen als iets geheel zuivers, als een krachtige reactie op de zooeven genoemde schijnkunst. De vormen ontstaan hierbij geheel natuurlijk, volkomen en alleen geregeerd door de wetten van materiaal, vormgevingswijze en bestemming. Zoolang wij een spoorwagen zagen als imitatie van een diligence, of een ijzeren brug als imitatie van een steenen, zoolang voelden wij vrevel, ja afkeer, maar zoodra die oude vorm, die niet in het wezen van het ding lag, was opgegeven, zoodra de nieuwe, geëigende, door de techniek gedicteerde vorm was gevonden, was onze vrevel, onze afkeer verdwenen, voelden wij zelfs waardeering, ja bewondering. Wij beseften dat wij niet te doen hadden met een gradueel ver-

schil, maar met een verschil in wezen. Wij begrepen de belofte die hier gegeven werd, omdat wij hier wel inderdaad voelden iets waarlijk nieuws, iets dat een omwenteling voorspelde in de geheele vormgeving, beantwoordend aan de komende omwenteling in het algemeene geestelijke leven. Moeten wij dus die nieuwe produkten, als voorspellers, als eerste verschijnsels van een nieuwe vormgeving, zeer zeker opnemen binnen het beschouwingsgebied der esthetiek, toch mogen wij ze geen kunst noemen omdat bij de schepping ervan een element ontbroken heeft, het element dat kunst juist kunst doet zijn, de persoonlijkheid van den maker, het kunstenaarschap. Dat wil zeggen dat de vormen dier nieuwe produkten, ontstaan zijn *uitsluitend* als gevolg der eischen van materiaal, vormgevingswijze en bestemming, dat zij om zoo te zeggen zichzelf gemaakt hebben ; terwijl een kunstvorm ontstaat, zeker zonder verwaarloozing van genoemde drie eischen, maar bovendien als produkt van den persoonlijken geest des kunstenaars. Wij komen dus tot de konklusie dat het machinalisme en wat daarbij behoort alléen niet zal vermogen tot een nieuwe, groote vormgevingsperiode, tot een nieuwen stijl te komen, zoolang dus de kunstnijveren hunne beweging nog blijven beschouwen als een opposite tegen de machinalistische, zoolang zij niet integendeel gaan zoeken naar den weg, die uitloopt op hetzelfde punt waarop ook het machinalisme moet uitloopen en dat zal zijn het bloeitijdperk van een nieuwen grooten stijl.



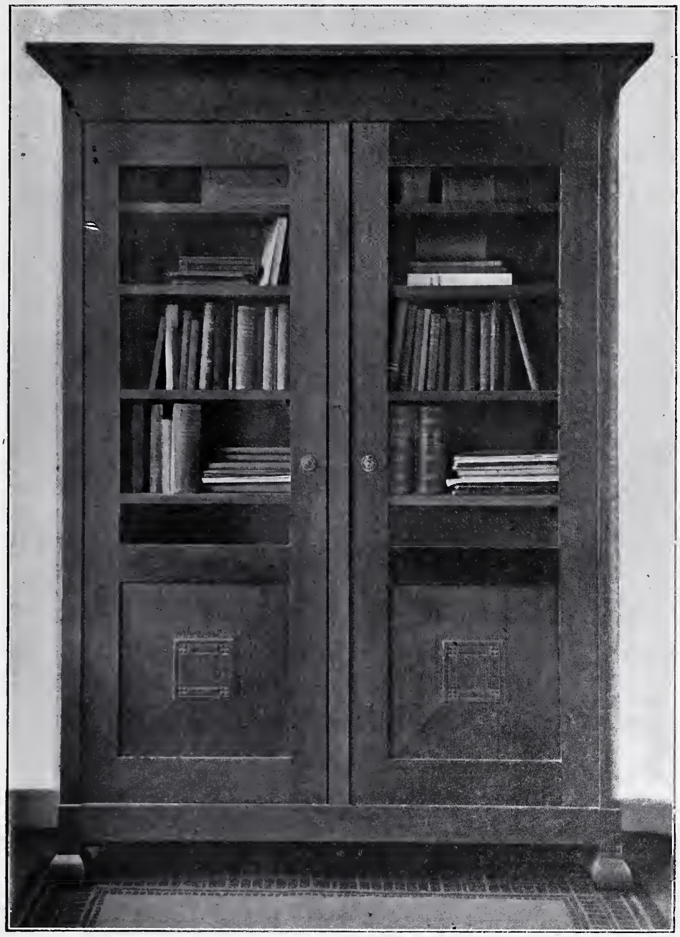
Afb. 1. — W. PENAAT. BUFFET.

Ja, dit moet wel het standpunt zijn waarop de nijverheidskunst zich te

stellen heeft, dat haar doel is het vinden der eenheid van kunst en nijverheid, opdat in de toekomst de ingenieur kunstenaar zij, opdat een onderscheiding van kunstnijverheid en nijverheid z. m. niet meer bestaat en niet meer bestaanbaar is, — wat wil zeggen dat er een stijl zij. En dat is wel de maatstaf die wij moeten stellen bij de beoordeeling van werk dat zich als serieuze nijverheidskunst aanbiedt, dat er in uitgedrukt zij het zoeken naar die eenheid, het streven naar den stijl.

Vooral dáarom is voor mij een bespreking van Penaat's werk zoo'n lust omdat daarbij als bazis van beoordeeling de in het bovenstaande ontwikkelde maatstaf waarlijk zeer hoog mag gesteld worden. Hier is 't niet noodig iets door de vingers te zien, iets toe te geven, we mogen een hoogen norm aannemen en die handhaven. Hiermede is niet gezegd dat Penaat reeds *welbewust* bezig is de eenheid, de samensmelting der beide bovenomschreven elementen te bewerkstelligen. Ook hij is nog maar een zoekende, ook hij weet nog niet welke de weg is die naar dat punt van samenkomst leidt. Maar hij geeft onmiskenbaar blijk van te beseffen het bestaan van dien weg; hij is telkens wat de verstoppertje-spelende jongens noemen « warm »; en hij geeft de belofte van (als ons geslacht tenminste zoover reeds zal komen), de eerste te zullen zijn die den weg opgaat, die ons ten slotte de juiste zal blijken. Dit zit geheel in Penaats aanleg, die hem in staat stelt duidelijk en met een zeker zienerschap te doorgronden de beteekenis onzer huidige beweging, hier en in het buitenland, waardoor hij zich rekenschap kan geven van het verband dat bestaat (en dat juist thans door de allerwege heerschende verwarring zoo moeielijk is vast te stellen) tusschen onze beweging en andere, maatschappelijke, ekonomische zoowel als geestelijke bewegingen, waardoor hij, voor zoover dat mogelijk is, zich kan verdiepen in de evolutie die onze beweging zal doormaken, waardoor hij beredeneerd, met overleg kan trachten te vinden den meest juisten, den naar het doel meest zekeren weg. Ja, ik ken wel geen ander, die zoo in zich vereenigt alle faktoren om thans, onder de bestaande omstandigheden, goede nijverheidskunst te maken als Penaat. Hij staat niet, afgestooten door het vele leelijke en hinderlijke en kleine, kwasi buiten de samenleving, buiten de maatschappij; hij laat zich niet, in een begeerte « geacht en wereldsch » te worden, meeslepen door die samenleving naar een plan waarop hij zou staan als een zijner meubels in een « salon » van 10 jaar geleden, — hij tracht door te dringen door al 't oppervlakkige beweeg tot de kern, om daar te zoeken welke de eigenlijke groote beweging is en zich daarnaar te richten. Het is dan ook geen toeval dat hij, die ik den eersten kunstnijvere vind van Holland, dat hij socialist is, — 't een is oorzaak en gevolg van 't ander. Want hij zou niet begrijpen de strekking, de beteekenis van onze artistieke beweging zooals hij in zijn werk blijk geeft, die te begrij-

pen, zonder socialist te zijn en hij is socialist omdat zijn groote liefde voor zijn werk, zijn helder inzicht in de taak die de kunstnijverheid te vervullen heeft en zijn kunstenaarschap hem zoo klaar doen inzien, welk het verband is tusschen kunst en samenleving in het algemeen, en welk dat verband thans in 't bizonder is, en omdat deze hem daardoor doen voelen, doen begrijpen dat « the only hope, alike for art as for humanity, lies in socialism. » (Crane.) (1)



Afb. 2. — W. PENAAT. BOEKENKAST.

* * *

Soms zou men er bijna toe komen het te betreuren, dat Penaat meubelmaker is geworden. Hout is een stug materiaal, de bewerkingsmogelijkheden zijn maar beperkt, te beperkt haast voor den vormenrijkdom van Penaat. Men zou wenschen dat hij metaalbewerker ware, omdat metaal welhaast alle vormen kan aannemen zonder zijn aard te verloochenen. Men krijgt wel eens den indruk dat Penaat in een voortdurenden strijd is met zijn materiaal. Hij heeft het in 't algemeen niet volkomen in zijn macht ; bij elk ontwerp moet hij opnieuw weer vechten om zijn vorm te dwingen naar de eischen van het materiaal. Intusschen is zijn krachtig principe, zijn afkeer van concessies wel in staat hem telkens te laten overwinnen, zij 't ook een enkele maal net op het kantje af. Penaat voelt wel dat de vormgeving der toekomst een geheel andere zal zijn dan eenige tot nog toe gekende ; hij vermoedt dat het mate-

(1) Deze meeningen blijven voor rekening van den schrijver. HOOFDRED.

riaal in hoofdzaak een zal zijn dat in vroegere perioden óf geen óf een ondergeschikte plaats innam, dat het vooral zal zijn een materiaal dat aan alle bewerkings- aan alle vormingsmogelijkheden voldoet, en zijn innerlijke begeerte naar die nieuwe vormgeving zou hem soms willen doen grijpen naar dat nieuwe materiaal, dat hij nog niet eens weet welk het zijn zal, om daaraan zijn vormingsdrift onbeperkt te voldoen.

Temeer is dit bij hem zoo sterk omdat juist die vormingsdrift, het vormgevende element in zijn werk geheel op den voorgrond staat. Hij is niet in de eerste plaats meubelmaker. Zijn meubelmakerschap is aangeleerd; hij mist het meubelmakersinstinkt zooals bijv. de Bazel dat heeft, die wel het type is onder de kunstnijveren van den geraffineerden meubelmaker. Hierdoor is hij er wel toe gekomen fouten te maken tegen de meest elementaire wetten der techniek. Zoo heeft hij een boekenkastje gemaakt ('t is, gelukkig al lang geleden), bestaande uit een vrij diep onderkastje en een minder diep bovenkastje, waarvan de van onder- en bovenkast doorloopende zijden eenvoudig één vlak stuk zijn van aan elkaêr gestreken deeltjes (dus niet raamwerk met paneelen) Dit voorbeeld is waarlijk illustratief. Zooiets doet geen meubelmaker. Dat doen duitsche schilders die «Gewerbekunst» gaan maken. (Hoe ze den boel in mekaêr houden, mag Joost weten). Een middelmatig Hollandsche kunstnijvere doet dat niet en Penaat doet het gelukkig ook niet meer. Bovenbedoeld kastje was niet een uitzondering, om b. v. een of anderen intimus een aardig kastje voor weinig geld te bezorgen; er zijn verscheidene exemplaren van gemaakt, 't heeft zelfs afgebeeld gestaan in een Duitsch tijdschrift. Het blijkt dus dat Penaat hierin geen fout zag, dat hij eerst moest ondervinden, moest leeren dat het een fout was. Nu werkt hij al lang genoeg om niet meer deze of dergelijke grove fout te maken, maar toch doet hij nog dingen die zonder bepaald fouten te zijn, toch zijn gebrek aan meubelmakersinstinkt bewijzen. Hij maakt bijv. bij al zijn kasten en buffetten enz. een soort van kaplijstje uit de dikte van het kapdek zelf. Het kapdek moet bijv. worden een duim (2½ cM.) dik, dan neemt hij daartoe hout ter dikte van 1½ of 2 duim dat tot op 1 duim wordt afgeschaafd; de meerdere dikte is noodig om te blijven staan waar het dek op stijlen en regelwerk rust, opdat het met een zoet hol daarin kan overgaan. (Zie de afbeeldingen 1 en 2). Bij zijn buffetten doet hij 't zelfde ook bij het dek van de onderkast waar hierop de stijlen van den opzet staan. Inderdaad is het hierdoor verkregen effekt zeer fraai; maar de wijze waarop het wordt verkregen is er eene, die door geen echten meubelmaker wordt toegepast. Men moet meubelmaker zijn met den echten eerbied voor elken duim hout, om te voelen dat deze oplossing waarbij zooveel hout wordt «vermorst» wraakbaar is. Het zij intusschen herhaald dat zij geen foutieve is; zij is alleen on-meubelmakersch. Het zou niet moeilijk vallen



W. PENAAT. EETKAMER-AMEUBLEMENT.

meerdere dergelijke eigenaardigheden aan te wijzen; maar er is dan ook waarschijnlijk niet één meubelmaker die zoo'n veelheid heeft van om vastlegging vragende vormen. En bovendien mogen wij niet vergeten dat, zoo wij al die eigenaardigheden bij elkaar zoeken, wij toch nog maar enkele blijken hebben van den strijd tusschen vorm en techniek. Hoevele malen is die strijd gestreden zonder dat wij er iets van merkten? Want toch weet Penaat, niettegenstaande zijn geweldigen innerlijken rijken vormingsdrang, met datzelfde stugge materiaal een zuiverheid en een fijnheid te bereiken, die geen tweede hem kan nadoen. En hij weet zoo juist alle eigenschappen van materiaal en alle eischen der bestemming op zoo eenvoudige wijze uit te drukken dat het gewoonste ding waarlijk tot een meesterwerk wordt. Een mooi voorbeeld hiervan is de hierbij afgebeelde stoel (afb. 3), omdat die in een klein bestek Penaats groote verdiensten in zich vereenigt. Het verloop der achterstijl is precies zooals het wezen moet. Waar de zijregel erin vergaard is, is zij zwaar omdat juist van die vergaring de grootste sterkte geëischt wordt. Bovendien wordt, door de stijl daar zwaar te maken, de doorgezaagde houtnerf lang gehouden, zoodat het gevaar van scheuren op zoo'n belangrijk dragend punt welhaast totaal is opgeheven. Naar onderen zoomin als naar boven komen nog noodzakelijk sterke vergaringen voor en kan dus de stijl naar beide einden dun uitloopen. Vooral aan de top waar nog maar zeer weinig dracht geeischt wordt, is zeer geringe dikte veroorloofd. Nu kan iedere een wel deze zelfde overwegingen houden en die bij 't ontwerpen van het achterpand van eenen stoel toepassen, maar ik zet het eenieder daarmêe te bereiken wat Penaat hier aan zuiverheid en sierlijkheid bereikte. Van het voorpand valt hetzelfde te zeggen. En bovendien vinden we die kostelijke verbindingen van voor- en achterpanden met de zijregels en armleggers, met hun zuivere, zachtronde overgang daarin, die nog verhoogen de charme waardoor het geheel « de hebzucht tergt. » Toch is aan dienzelfden stoel geen enkele versiering te vinden. Het eenige wat misschien versiering zou mogen



Afb. 3. — W. PENAAT. ARMSTOEL.

heeten zijn de overgangen van de regels en armleggers in de stijlen; maar inderdaad is dit geen versiering; het zijn juist trekjes van Penaats oorspronkelijkheid, d. w. z. van zijn voorgevoel van een nieuwe vormgeving die hem de verbindingen zoo deed maken. Hij maakte die maar niet toevallig zoo, hij moést ze zoo maken. Hetzelfde spreekt ook uit de boven besproken kaplijst.



W. PENAAT. HOUTEN KLOK MET KOPEREN PLAAT.

Het is niet mogelijk uiteen te zetten waarom deze dingen geen toevalligheden zijn, waarom zij inderdaad zijn symptomen die wijzen op een nieuwe vormgevingsperiode. Het is eenvoudig een kwestie van gevoel dat wij hier te doen hebben met iets oorspronkelijks. Schoon aan dezen stoel waarschijnlijk geen machine is te pas gekomen, is zij toch verwant aan een locomotief en aan een stoomschip en dergelijke. Men voelt dat of men voelt 't niet. Te bewijzen is het niet. En of men nu al zegt dat dergelijke vormen ook te zien zijn bij oude dingen, dat doet ter zake niets af. Het komt aan op de toepassing, op het verband waarin zij gebruikt zijn. En juist daardoor komt Penaat tot zoo zuivere, zoo veelbelovende oorspronkelijkheid. Men meene ook niet dat het er om gaat vormen te vinden die met de machine gemaakt kunnen worden. Dit is ongeveer hetzelfde oppervlakkige standpunt als waarop iemand zich stelt die van het socialisme verwacht dat het alle bezit gelijkelijk onder alle menschen zal verdeelen. Zeer zeker kan de machine ook in de kunstnijverheid een veel belangrijker faktor worden dan zij tot nog toe is, maar direkt hebben wij daarmêe weinig te maken. Wat wij te doen hebben is zoeken, niet in de eerste plaats met ons verstand, maar met ons talent, met onze liefde, met ons hart, vormen die een inleiding zijn tot het vormenstelsel van den tijd als het machinalisme een geheel andere rol zal vervullen dan het nu doet. Hoe wij moeten zoeken is niet te zeggen, omdat men het kunstenaarschap nu eenmaal niet kan aanleeren. Wie niet in zich zelf iets vindt, hij zoeke niet verder want hij zal niets vinden dan desillusie. Laten dus de zwakken, de nakomers zich maar tevreden stellen met de eeuwige kunstnijverheid-school-systemen van een blaadje en een bloemetje en een vlindertje. Laten zij maar voortgaan deze in altijd weer « nieuwe » afwisse-

ling uit te buiten tot op het merg. Het is heusch voordeelig want gekocht wordt 't. En als de groote tijd komt, is al die rommel wel gauw genoeg vergeten. Maar laten zij dan ook stil zijn en kalm in een hoekje zitten luisteren, vol eerbied voor wat zoo onbereikbaar hoog boven hen is, als er sprake is van een ander soort, van de voorloopers, van de voorspellers van een nieuwen tijd, van de modernen.

Want waarachtig, al dat « artistieke » gedoe, 't is toch eigenlijk maar manierisme, 't is toch eigenlijk maar een duf geknoei en een aanstellerig gepeuter van menschen die mekâer zoo'n beetje nadoen. En de heele kunstnijverheid, zoo « herlevend » als zij daar is, zou de moeite van er naar om te kijken niet waard zijn als er niet waren enkele (heusch nog maar heel enkele) waarlijk modernen, die door hun werk weten te geven geloof in een nieuwe schoonheid en hoop op eene nieuwe kunst; als er niet waren enkele van het slag van Penaat.

T. LANDRÉ.

(*Wordt vervolgd.*)

VAN ONZEN TIJD

OM het onuitsprekelijke uit te drukken, heeft ten allen tijde de kunst in vorm en kleur, in klank en maat gediend. Slechts bij benadering kan gezegd worden, waarom het zich zóo als kunst in vorm en kleur of klank en maat aan ons openbaart en niet anders. Het woord als middel om de schoonheidsaandoeningen te verklaren, kan slechts zeer onvolkomen na stamelen, wat in de kunst, met blijden jubel of ernstige gedragenheid klaar wordt uitgedrukt, en waardoor de ziel van den mensch in dien zaligen intransen toestand komt, die wij genieten noemen; genieten in de hoogste, reinste beteekenis; een genieten dat deugd is. Alleen het woord, door den dichter in poësie of klankrijk proza gebruikt, kan door klank en rythme vereenigd met de uitbeelding door het woord, de schoonheidsaandoening van kunst wekken.

Het hooren van eene symphonie van Beethoven of een goed uitgesproken gedicht kan gevoelens bij ons opwekken, die men onmogelijk in woorden zou kunnen kenbaar maken. Onze ziel wordt dan bewogen door het onzegbare, het allerdiepste gevoel; het beweeg onzer ziel is voor ons zelve slechts gewaarwording en brengt ons nader tot de allerhoogste schoonheid. Wij blikken in een wereld buiten de onze; latente krachten worden uit sluimering gewekt. Wij zien de nog gesluierde Isis in stralende schoonheid en wachten met onuitsprekelijk verlangen naar de aanschouwing van haar wezen, hopen begenadigd te worden, slechts iets te weten, iets te begrijpen van het voor ons verborgene.

Kunstenaars, die deze gevoelens door hunne werken bij groote groepen van ontwikkelde menschen kunnen wekken, beschikken over een vorm van uitdrukking voor deze groepen verstaanbaar.

Eene ware kunstuiting zal ten allen tijde bij de fijnst ontwikkelden de gewaarwording, die wij het bewegen van ziel tot ziel noemen, het allereerste treffen.

In tijden van bloei als b. v. de middeleeuwen, de Grieksche enz., mogen wij aannemen, was dat medevoelen met den kunstenaar, dat genieten daardoor bij de aanschouwing of de aanhooring van het onzegbare, door hunne

werken, dat bevroede van een hoog ideaal leven in groote gemeenschap, in groote groepen aanwezig

Er *was* een gemeenschappelijk ideaal.

De kunstenaars te dien tijde bekend met dit gemeenschappelijk ideaal hadden daardoor ook een gemeenschappelijken vorm, om dat onzegbare in hunne kunst tot uiting te brengen.

Wij, die hunne werken aanschouwen, spreken van stijl uit dezen of dien tijd. Wij zien den conventioneelen vorm en bedoelen die daarmede. Men zou daarvan kunnen zeggen, te dien tijde was een groote ziel bij een heel volk.

Onze tijd kenmerkt zich door de meest uiteenloopende idealen. Meer dan ooit liggen de groepen uit elkaar en zoekt ieder op zijn gebied naar groei en volmaking. Er is geen conventie in den vorm van kunstuiting, dan die welke verouderd is, en niets is erger dan dat de conventioneele vormenspraak van andere tijden, levenloos wordt voortgesleept door een tijd, welke die conventie niet schiep.

Vrij moeten wij komen, vrij van die conventies, waardoor wij het eigen zien, het eigen voelen verdooven en noodeloos aan banden leggen. Kennis mogen wij nemen van alle bekende waarheden; al zoekende, en kennis nemende zullen wij tot een nieuwe conventie komen, en de algemeene waarheden erkennen als eeuwig blijvende en de zelfde. De ziel moet vrij blijven, zonder druk van verouderde conventies.

Hier en daar wellen bronnen op, en vormen ieder, door het met hindernissen versperde terrein hun beekje, schuimende en bruisende nog onzeker van gang, nu door deze dan door gene hindernis van richting veranderende. Opspattende tegen al te groote blokken, er over heen, onder door of er om heen gaande, den door niets meer te stuiten gang vervolgende, zich vereenigende met andere bronnen stroompjes; weer krachtiger geworden zal het andere hindernissen eindelijk kunnen vernietigen tot eindelijk alle vereenigd zijn, en als een geweldige stroom een weg zal zoeken naar de gemeenschappelijke vereeniging met andere geweldige stroomen in de gelijkheid der zee.

Ieder naar zijn persoonlijken aanleg, en ook al naar zijn omgeving, zoekt den uitgang. Onmiskenbaar voelt bijna ieder dat de conventioneele vormen hebben uitgeleefd. Het waarheen is voor velen nog onduidelijk. Daardoor zijn ze gelijk aan het zich voortstuwende stroompje, den gang dan naar dezen, dan naar genen kant vervolgende. Doch ondanks alles, eenmaal uitgebroken, moet het vooruit.

Onze tijdgeest is een die zoekt naar vereeniging tot een beter leven; niet alleen materieel, doch ook geestelijk. Het eene als gevolg van het andere.

In onzen tijd is een gemeenschappelijk ideaal zich langzaam aan het ontwikkelen.

Nog ligt de vrucht rustig in den schoot, slechts af en toe beweegt ze zich, en is alleen voor de draagster haar aanwezigheid merkbaar ; dat ze leeft daar is ze zeker van. Na behoedzame verzorging zal eens de glorievolle dag der baring aanbreken en het jonge leven zich in alle stralende reinheid openbaren.

Wij leven in den tijd der dracht.

De Grieken en de Gothieken hadden voor de bouwkunst en de onderhoorige ambachts- en nijverheidskunsten een algemeene vormenspraak, die in nauw verband stond met hunne levensbeschouwing en levensstandaard. Door hun gemeenschappelijk ideaal, was die vormenspraak geheel eigen en niet ontleend aan andere tijden ; de conventioneele vorm was er een geheel passende voor de tijdgenooten. Met den groei van die volkeren, had een voortdurende verandering ook in de vormenspraak plaats. Die veranderingen gingen, hoe gering die betrekkelijker wijs gesproken, voor ons ook mogen schijnen, toch gewoonlijk met strijd gepaard. Elke nieuwigheid werd door de achterblijvenden, zich aan de oude conventioneele vormen houdenden, bemoeilijkt.

Herinneren wij ons bij voorbeeld hoe de Italianen, alles wat leelijk en grof was met den spotnaam Gothiek noemden.

Hoe de Gothiek in de XIIe eeuw in Noord-Frankrijk ontstond en hoe van hieruit langzaam doch zeker de Romaansche stijl verdrongen werd en weer in de XVe en XVIe eeuw allengs voor de Renaissance plaats moest maken.

En om nog verder te gaan : hoe de ontwikkeling der Grieksche stijlen met moeite en langzame opeenvolging van vormenspraak zich eindelijk ontwikkelt tot de prachtbloemen, waarvan het Parthenon van Ictenos en Calicratus met de prachtige beeldversieringen van den allergrootsten der beeldhouwers, Phidias, onder de gouden regeering van Perikles een der heerlijkste is. Met welke moeilijkheden de nieuwe leer der wijsgeeren, als Anaxagoras en Socrates, om slechts enkele te noemen, te kampen hadden tegen de verouderde opvattingen.

Ieder die zoekt naar nieuwe conventies, d. w. z. die tracht een vormenspraak eigen aan zijn tijd te ontwikkelen, ondervindt bemoeilijking van de oude conventie-aanhangers ; lang duurt het soms voor het hun duidelijk wordt, dat ze doode vormen voortsleepen.

Dan eerst als het algemeen begrip, als de algemeene denkwijze veranderd is; als de gemeenschap zich een nieuw ideaal voor oogen gesteld heeft, ontstaat weder een nieuwen conventioneelen vorm voor allen begrijpelijk.

Elke tijd van overgang tot een nieuw ideaal ondervindt weer dien zelfden ouden strijd.

Het is echter onredelijk om plotseling een geheel nieuwe *algemeene*

vormenspraak te eischen, in een tijd dat een nieuw ideaal nog niet tot de gemeenschap behoort.

De ontwikkeling der kunsten van Europa kenmerkt zich het meest door betrekkelijk snel opvolgende perioden, wel te verstaan in verhouding tot de Oostersche landen. De groote veranderingen in vormenspraak met het christendom begonnen en tot nog toe voortgezet is met de historische ontwikkeling der landen van Europa ten nauwste verbonden. Die perioden, welke wij stijlen noemen, sluiten onmiddellijk aan met de verwording der geschiedenis.

Landen waar het religieuze geloof eeuwen na eeuwen hetzelfde is gebleven, laten dan ook niet die enorme verschillen in hun kunstuitingen zien. Slechts hier en daar ontmoet men vreemden invloed en toonen de kunstvoortbrengselen de afspiegeling daarvan. Doordat er zoolang hetzelfde ideaal bleef, verouderde de vormenspraak alleen naar tijd, naar evolutie. Letten wij maar op landen als China, Japan, enz.

Het humanisme als wetenschappelijke richting trachtte de Grieksch-Romeinsche tijd en beschaving weer nieuw leven in te blazen. Tegelijk daarmede werd de eenheid van godsdienst aangetast, het was als het ware een voorbereiding der latere reformatie, hoewel ook die wegen weder uiteen liepen. De geest van verdeeldheid was er echter, en drong meer en meer door; twijfel aan de bestaande orde van zaken deed een ieder zoeken, en zich in groepen plaatsen.

Wat al strijd, hoeveel opoffering, heeft men zich al niet getroost! Hoevele martelaren lieten zich martelen voor hun nieuw ideaal. En hoewel verteederd en misschien minder gewelddadig wordt die strijd toen begonnen, feitelijk niet nog voortgezet?

Het is een gestadige groei, van eeuwen, niet te keeren.

Wel beschouwd is de geheele Renaissance een zoeken geweest naar een nieuwe vormenspraak. Doch waarom het grijpen naar de reeds zoo lang verouderde conventioneele vormenspraak der Romeinen? Hoe ook aangepast, en er getracht werd nieuw leven in te blazen, toch is ze nooit zoo eigen aan den tijd geworden als dat met de Gothiek het geval was.

De reden hiervan moeten wij dan ook dieper zoeken. Inderdaad lag reeds in deze « herboring » een begin van verval, door het verdwijnen van één algemeen ideaal.

De verschillende Lodewijk-stijlen, hoewel over alle landen van Europa van invloed, zijn toch zoovele tastingen naar die eenheid.

Ook in Nederland werden gedurende de achttiende eeuw de Fransche stijlen als voorbeeld gekozen. Merkwaardige voorbeelden kunnen wij nog dagelijks, langs onze mooie Amsterdamsche grachten gaande, daarvan

zien. Hoewel erkend moet worden, dat van slaafsche navolging niet gesproken mag worden, een eigen Hollandsch karakter kenmerken deze kunstuitingen ongetwijfeld, en is kenmerkend voor onzen landaard. Later zien wij weer de gebogen vormen in de meubels uit den tijd van Lodewijk XIV en XV vervangen worden door de na 1770 meer strenge vormen der Lodewijk XVI-periode welke weder haar voedsel zocht en zich ontwikkelde uit de antieke. Een zucht en zoeken naar andere vormen, toen de gebogen vorm had uitgeleefd.

De vormenspraak voldeed niet meer aan de meer strengere eischen en de meer ernstige levensbeschouwingen welke al groeiende waren. De opgravingen van Herculaneum en Pompeï van 1740 en onder Murat in 1808 krachtdadig voortgezet, waarbij belangrijke opgravingen gedaan werden en meer en meer de overblijfselen van bouw- en ambachtskunsten uit dien tijd onder de aandacht begonnen te vallen, werden door velen als een gretig voedsel gegrepen, en dacht men een nieuw leven daarmede te kunnen beginnen.

Ongetwijfeld hebben wij aan de architecten Charles Percier, en Pierre Fontaine, zeer veel te danken, en zijn zij het die het « débacle » waarvoor de kunst toen stond, verhoedden, althans opschorsten.

Deze architecten, die te Herculaneum en Pompeï allerlei serieuze opmetingen der ontdekte bouwwerken en ambachtskunst-voortbrengselen deden en in teekening brachten, kwamen met hun rijken schat weer naar Parijs, en stichtten door hun werken naar de opgedane gegevens, niet zonder groote moeite en strijd, den z. g. Empire-stijl. Welke prachtige gebouwen, meubels en allerlei sieraden en huisraden zij in hun eigen karakter, gebazeerd op de gegevens der Antieke, ook maakten, hoe groot hun invloed ook geweest is, toch bleef deze een van zeer persoonlijken aard.

Wij kunnen niet zeggen, dat het een vormenspraak zoo eigen aan hunnen tijd is geweest als noodig voor een gestadige ontwikkeling in die lijn. Wij kunnen niet den levenden conventioneelen vorm daarin herkennen die een gestadigen groei mogelijk maakte.

In vergelijk met de ontwikkeling en den duur der Gothiek is de levensduur der Empire-periode een zeer korte te noemen. Wij kunnen, zooals ik reeds zeide, de reden hiervan zoeken in het feit dat het gemeenschappelijk ideaal ontbrak.

Met dit korte overzicht kunnen wij, dunkt mij, volstaan, om als toelichtingen te dienen voor hetgeen ik wilde zeggen, n.m. waarom wij nog zoo zoekende naar een vaste vormenspraak zijn.

Er is echter een nieuw ideaal groeiende, een verwording van maatschappelijke toestanden, die ontegezeggelijk van invloed op de kunsten is. Hier en daar zien wij ideeën groeiende, kunstenaars, die trachten er een richting aan te geven, bezield als ze zijn door dat nieuwe ideaal.

Groot en spontaan beloven de komende tijden te zijn. Rechtvaardig en eerlijk, zoekende naar waardiger mensch zijn, streeft onze tijd tot één algemeen economisch onwikkelingsideaal. Hervormerstheoriën onzer maatschappelijke verhouding hebben ons een blik doen slaan, op een toekomst die ons hoop schenkt op een zuiverder leven : een leven met de waarheid als hoogste en oudste geloof. Een leven waarin een gemeenschappelijk ideaal zal zijn.

Dit is de grondslag waarop een nieuwe kunst periode zich zal kunnen en moeten ontwikkelen.

Met het eeuwig nieuwe, het eeuwig blijvende : schoon, goed en waar, dat is *schoon*, goed en waar voor oogen, en met deze principen als richtsnoer en daarmede de kunst toetsende, zal als van zelf een stijl groeien, mits wij die oude waarheden met eigen vormenspraak uitzeggen, en geen vormen vreemd aan onzen eigen tijd, vreemd aan onze levensverhouding, trachten leven in te blazen. Want nogmaals, niets is erger dan een levenloozen conventioneelen vorm in een tijd voortsleepen, die dezen conventioneelen vorm niet schiep.

Met het betrachten der waarheid, waarin het schoone en goede omsloten is, kan dan ook onmogelijk een voortsleepen van dezen dooden vorm gerechtvaardigd worden.

JAC. VAN DEN BOSCH.

KUNSTBERICHTEN

(VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN)

□ □ □ UIT BRUSSEL □ □ □

TENTOONSTELLING IN DE LIBRE ESTHÉTIQUE. De heer Octave Maus, de ondernemende en intelligente bestuurder der Libre Esthétique, doet mij altijd een beetje denken aan onze modistes uit de provincie, die, bij het naderen der lente ieder jaar de reis maken naar Parijs om de nieuwste modes van daar mee te brengen. Bij hun terugkeer verzenden zij dan vele circulaires aan hun « geachte clientèle » en noodigen u uit tot een bezoek aan hun magazijnen om kennis te nemen van hun ruime keuze in hoeden, die geroepen zijn om de wet te stellen aan den smaak van alle dames welke aanspraak maken op elegantie, en hun kleedsel te regelen gedurende gansch een seizoen. Onder poene van niet langer mee te tellen in de wereld van den fashion, is men zedelijk verplicht om deze creaties te aanvaarden, mogen ze ook evenzeer bij uw soort van schoonheid passen, als (men vergeve mij de vergelijking, ze is van Victor Hugo en ge vindt haar in zijn Notre-Dame de Paris) als een pluim op een varkens-staart. Het spreekt van zelf dat men onze goede *faiseuses*, onze scheidsrechtsters in zake het toilet, niet verantwoordelijk mag stellen voor de schoonheid of leelijkheid hunner modellen en patronen die der behaagzucht onzer mondaines aangeboden wordt. Parijs heeft het eenmaal uitgesproken : « Voilà ce qu'on demandera, voilà ce qu'on portera cet été. » En daarmee is alles gezegd. Evenmin kan de heer Maus 't helpen, als wij bij 't uitpakken der schilderijen, waarmee hij zich rap, rap, bij de Parijsche intransigeanten en revolutionairen van den allerlaatsten tijd heeft voorzien, slechts een zeer matige bewondering voelen, en ze ons alleen enkele momenten van stillen lachlust vermogen te bezorgen. Dikwijls echter, laten we zeggen héel dikwijls, heeft de heer Maus het goed getroffen en vergden zijn nouveautés, mochten ze ook al geen louter meesterstukken vertegenwoordigen, ten minste onze aandacht door de een of andere eigenaardigheid. Gedurende dit laatste seizoen echter moet zijn salon, of liever de « sensatie »-afdeeling er van, onzen jeugdigen schilders niets nieuws hebben geleerd dan wat de dronken Heloot eenmaal aan de jeugdige Spartanen te zien gaf. Nooit of nimmer is er zulk bandeloos geklad, nooit zijn er zulke enorme parodieën en charges, onder de benaming van nieuwe kunst, tentoongesteld geweest.

De bewerkers dezer buitensporigheden zijn niet uitsluitend vogels van Fransche pluimagie. Hij heeft er ook nog veel uit andere hemelstreken bijeen vergaderd en we zouden zelfs geneigd zijn om te zeggen dat deze Vastenavond-schildering even internationaal dreigt te worden als het Karnaval, waaruit ze schijnt te zijn voortgesproten.

Gelukkig voor degenen die in dit salon iets anders zochten dan een gelegenheid om zich te vergapen, konden ze hun heul en troost zoeken bij enkele inzendingen van Belgische kunstenaars, van den kring *Licht en Leven*. We bewonderen er vooral het werk van onbetwistbare meesters als Heymans, Emiel Claus, Anna Boch, Georges Lemmen en ook van enkelen jongeren, maar

reeds zeer persoonlijke artiesten als Georges Morren, met zijn *Zomer* en *Jonge Meisjes Kopje* en van enkele nieuw aangekomenen, nieuw aangekomen ten minste te Brussel, waarvan we alleen de heer Aloysius De Laet willen noemen, die er vertegenwoordigd was met eenige bewonderenswaardig mooie, van leven overvloeiende boschgezichten.

Maar hetgeen vooral een belangrijke esthetische waarde verzekerde aan deze even rijk bezette als bonte expositie, was de verzameling van dertig schilderijen en zes lithografieën van wijlen Eugène Carrière. Niettegenstaande het eenigszins monotone en gewilde van het procédé, bewonderen we het innige sentiment, de eerlijkheid, de ontroering in al dit werk. Sedert Rafaël, Bellini en onzen van Dijck, heeft men niet met zulk een kracht en innigheid vermogen uit te drukken de eenvoudig-roerende schoonheid van de moeder met haar kind! Hoezeer onderscheiden zich deze diepgevoelde, van eeuwige menschelijkheid doortrokken werken van de grimassen makende ijdele, kwakzalverskunsten van het meerendeel onzer tijdgenooten, zelfs van hen die onmiskenbaar talent bezitten. Welk een les voor onze luministen en overdrijvers van de kleur! Ziehier een procédé, dat wel geheel een tegenvoeter is van het hunne! Doeken en teekeningen, die geschilderd schijnen te zijn als met roet, personnages gezien als door een wolk van rook op mat glas, silhouetten, die met moeite schijnen te voorschijn te komen uit een vuile, Londensche mist, een druilige, groezelige bijna begrafenisachtig doffe manier van werken.... En niettegenstaande deze dompige, overdreven gedoezelde dingen, laat het geheel een impressie van schoonheid achter, van adeldom, van reine vreugd, van volmaakt geluk, een inderdaad stralende impressie, die al de meest bonte, in licht en kleur gedrenkte stukken der néo-impressionisten ons niet vermogen te geven!

UIT ROTTERDAM

KUNSTZAAL OLDENZEEL — TENTOONSTELLING VAN TEEKENINGEN DOOR DIRK NIJLAND (27 JAN.-28 FEB.)

Het is eenigszins verwonderlijk, dat geen onder de moderne schilders van ons schilderrijk vaderland tot heden op het denkbeeld gekomen is, de breede armen van onze benedenrivieren en het lage land daarneven tot veld van studie te kiezen. De machtige uitgestrektheid van deze waterruggen onder den veranderlijken, waterrijken hemel, de oneindige verscheidenheid van die vergezichten, die één en al toon en stemming zijn: van den blankblauwen, zon-vergulden morgen, als het licht feestelijk-sparrelend en vonkend spilt in het vlakke water, tot den ruigen, grauwen, loensch-doorlichten stormdag, — al wat daartusschen ligt, al die wisselende momenten boven de grimmige verlatenheid van de Oude Maas of de bedrijvige bevarenheid van de Nieuwe; — we moeten tot Van Goyen teruggaan, om die eigenaardige streek (of een dergelijke), waar het land slechts schijnt te dienen, om het water te begrenzen, grondig en opzettelijk behandeld te zien. Want Voerman, al kiest hij soms overeenkomstige sujetten, bedoelt toch wezenlijk iets anders. Ook is de betrekkelijk smalle IJselmond de Maasmond niet; bovendien houdt deze schilder zich liefst aan één bepaald moment.

Daarom is het een genoegen den jongen artist Dirk Nijland van uit het karakteristieke dorp Rhoon met zijn in zwaar geboomte verscholen Maeterlinck-kasteeltje, zijn tochten te zien ondernemen langs hoofdarm en kreken, hem de oevers te zien afjagen naar wijde waterkijken met bakens en rijsbekrammingen als stoffage van het eerste plan, met smalle horizonten van miniatuurschijnende boompjes, die het water afsluiten. Dat water soms verlaten te zien, bewegend in trage loome rimpelingen met een eenzamen vogel erboven, wiens vlucht de ruimte leeger maakt; dan weer ruw-gekruifd met

korte golven, waar de kleine dappere zeilertjes onrustig op hobbelen. Of de uitgangen van de kreken met den toren van een der Maasstadjes aan den anderen oever en den hoogen zwarten romp van een zeeboot, die in ballast uitgaat; een kijkje uit de waterwildernis op de baan van het groote wereldverkeer.

Nijland maakt daar frissche, decoratieve sepia-teekeningen van, soms zooals in een kijkje op de haven van Pernis en in het gezicht op Rhoon met wat rood verlevendigd. Maar dit aangename werk is niet geheel van oppervlakkigheid vrij : de stille momenten zijn nog niet innig genoeg en waar het forsch moet zijn, wordt het licht ietwat ruw en onrustig. Zijn woelig water b. v. raakt nog al eens uit het vlak. Ook den karakteristieken vorm van het stoomschip is Nijland nog niet volkomen meester.

Ongetwijfeld het best waren een paar stillevens van oude pantoffels en laarzen (naar het illuster voorbeeld van Vincent); een vrouwenhoofd van achter gezien, met fraaigewrongen haar en een boerenschuur van binnen, waarin een suggestief kijkje naar buiten door een half-openstaand luik. Kalk, wand, plavuizen en venster goed gezien en van stofuitdrukking opmerkelijk.

Summa (zooals Van Mander zou zeggen) een belangwekkende tentoonstelling, waarmee de firma Oldenzeel succes gehad heeft. We hopen Dirk Nijland nog eens weer te zien met niet minder frisch, maar bezonkener werk.

TENTOONSTELLING VAN SCHILDERIJEN EN AQUARELLEN DOOR EDG. FARASIJN (10 MAART-4 APRIL)

Deze Antwerpsche schilder had hoofdzakelijk onderwerpen van het Hollandsche strand geëxposeerd : visschersmannen en vrouwen, paarden die pinken op het strand halen, in het water ploeterende kinderen, dorpkijkjes, enz. Het is Farasijn's schuld niet, dat wij in dit genre verwend zijn door Israëls, Blommers, Jacob Maris e. a., dat wij met de herinnering aan Blommers' *Strand* b. v. in het Boymans-museum voor den geest in zijn *Haagschool* maar een zeer matig belang konden stellen. Toch is deze Vlaming in het minst geen navolger van de Hollanders; hij gaat b. v. meer op lichttegenstelling dan op toon uit. Zoo behoefde er van geene vergelijking sprake te zijn,... als daar niet bepaalde opvattingen van zekere sujetten door de leidende meesters « massgebend » werden gemaakt.

Overigens : de gustibus....

ROTTERDAMSCHE KUNSTKRING — TENTOONSTELLING VAN DAMASTEN TAFELGOED VAN CH. LEBEAU, VAN MEUBELEN VAN J. C. ALTORFF EN VAN EEN AANTAL ORIGINEELE KLEURETSEN

Over de kleuretsen een enkel woord. Er waren eenige oude bekenden bij, die ik reeds eenige jaren geleden op een tentoonstelling in het Buchgewerbemuseum te Leipzig gezien had. Het is kostelijk werk : hetzij de plaat geheel met kleur bewerkt is, zoodat de ets een aquarel lijkt, hetzij een enkel kleurtje maar hier en daar aangeduid wordt, — er is altijd een frischheid, een limpiditeit in de verf, die den kleurenzin verheugt. Het is een procédé van onbegrensde mogelijkheden : het loopt van de even met kleur geïllustreerde prenten van Steinlen en Villon tot volslagen schilderijen als van Fritz Thaulow en Baertsoen. Soms lijken het imitaties van oude Engelsche kleurdrukken met stille ouderwetsche tinten, als De Latenay's *Bassin de marbre* en *Trois cygnes*, dan treffen de brutaler contrasten van het impressionisme, als in Raffaelli's *Notre Dame de Paris*, met zijn gele en bruine boomen en het in het blauwe gehaalde dak. Deze uitstekende Parijsche virtuoos had verreweg de schoonste collectie : in zijn werk (en in dat van Steinlen) was het etskarakter het zorgvuldigst bewaard.

Verder dienen de namen van Edg. Chahine, Ch. Cottet, Osterlind en M. Robbe genoemd. De voortreffelijk-getypeerde Parisiennes van den laatste, met haar zwaren rossen chignon en pervers-gesnoerde taille, behoorden zoo niet tot het meest aantrekkelijke dan toch tot het meest suggestieve werk van deze tentoonstelling.

R. J.

KUNSTVEILINGEN

VERZAMELING GOLDSCHMIDT — Den 10[n] Maart ll., had bij Friedrich Schwarz te Weenen de verkoop plaats van een der beste kleinere Rijnsche schilderijen-verzamelingen, van den onlangs overleden Salomon Benedikt Goldschmidt te Frankfort a/Main. We merkten daarbij op dat Weenen als kunstmarkt voor oude schilderijen meer en meer op den voorgrond begint te treden. De behaalde prijzen kwamen ongeveer overeen met die, welke onlangs op de veiling Königswarter te Berlijn bereikt werden. De familie Goldschmidt bezat een rijke verzameling goed-geconserveerde stukken der Nederlandsche school en vooral de afdeeling landschappen was uitstekend vertegenwoordigd.

Ten bewijze hiervan vermeld ik enkele prijzen : PETER DE BLOOT, *de Veerpont*, een stuk dat vooral door buitengewoon fijn gevoerde luchttonen uitmuntte, 3000 Kronen. (Museum Troppau); QUIRYN BREKELENKAM, *Schoenmakerswerkplaats*, een mooi, hoewel niet onberispelijk geconserveerd stuk, 3000 Kronen; manier van BROUWER, interessant, hoewel eenigszins moeilijk t'huis te brengen, 5000 Kronen; J. BRUEGHEL DE OUDE en H. VAN BALEN, *de Herfst*, een voortreffelijk, als karakterstudie opgevat werk dezer beide

DER NEER, *Uitslaande Brand*, goed en echt, 5600 Kronen; ANTONIS PALAMEDESZ, *Muziekgezelschap*, een zeer goed, helder, van 1634 gedateerd stuk, 9400 kronen (Hofmuseum Weenen); ERASMUS QUELLINUS, *Triomf van Venus*, een zeer karakteristiek werk, 7200 kronen; JACOB VAN RUYSDAEL, *Open plek in 't Bosch*, vroeg werk van groote aantrekkelijkheid, 8600 kronen; SALOMON VAN RUYSDAEL, *Gezicht op Dordrecht*, uitstekend werk, waarschijnlijk uit de laatste levensjaren van den kunstenaar, 16.000 kronen; JAN STEEN, *Vroolijk Gezelschap*, voortreffelijk als compositie, ongewoon schilderachtig en van groote bekoring, 28.800 kronen; CORNELIS TROOST, *Familiestuk*, zeer interessant en goed geschilderd, 11.400 kronen; OTTO VAN VEEN, *Portret eener oude Vrouw*, een buitengewoon aantrekkelijk werk van een Vlaamschen schilder uit de tweede helft der 16[e] eeuw, 16.400 kronen; ADRIAEN VAN DE VELDE, *Mercurius en Argus*, een verdienstelijk, maar overigens weinig belangrijk stuk, 7200 kronen ; een fijn geschilderd stukje, aan Aart van der Neer verwant, 5100 Kronen; PHILIPS WOUWERMAN, *Winterlandschap*, uiterst bekoorlijk en vol stemming, 9400 kronen.

K.

VEILING VAN MODERNE SCHILDERIJEN BIJ FREDERIK MULLER & C[o] TE AMSTERDAM — 19-20 MAART 1907 — Een veiling met eenige goede dingen. Daaronder zal men moeilijk ... n rekenen de zoo duur ... ffen : genrestukken van ... estige voordracht, wier ... jes echter telkens weer ... kleur te geven. ... gende prijzen : ... *a prise de Saragosse*, ... *ardag*, *f* 2725 ; n[o] 3 *De* ... *f* 2100 — Perrault, n[o] 5 ... , *f* 2000. Th. de Bock, ... , *f* 5000; n[o] 24 *Winter*, ... , n[o] 29[a] *Amsterdamsche* ... ubigny, n[o] 33 *Zonson*... ris, n[o] 60 *Italiaansche*, ... o 70 *Vaderlijke zorgen*, ... *e huishoudster*, *f* 5500.

ERRATA

Door te late ontvangst der drukproef van het Veilingsbericht *Verzameling Goldschmidt* bleven daarin de volgende drukfouten staan :

1[e] kolom, 10[e] regel van onder : « Simon Kock » — lees : Simon Kick.

» 1[e] » » » : « Manier van van der Neer » — lees : Aart van der Neer.

2[e] » 5[e] regel » » : « een fijn geschilderd stukje » enz. — lees : JAN VERKOLJE, *Kantwerkster*, een fijn geschilderd stukje aan Eglon (niet Aart) van der Neer verwant.

korte golven, waar de kleine dappere zeilertjes onrustig op hobbelen. Of de uitgangen van de kreken met den toren van een der Maasstadjes aan den anderen oever en den hoogen zwarten romp van een zeeboot, die in ballast uitgaat; een kijkje uit de waterwildernis op de baan van het groote wereldverkeer.

Nijland maakt daar frissche, decoratieve sepia-teekeningen van, soms zooals in een kijkje op de haven van Pernis en in het gezicht op Rhoon met wat rood verlevendigd. Maar dit aangename werk is niet geheel van oppervlakkigheid vrij : de stille momenten zijn nog niet innig genoeg en waar het forsch moet zijn, wordt het licht ietwat ruw en onrustig. Zijn woelig water b. v. raakt nog al eens uit het vlak. Ook den karakteristieken vorm van het stoomschip is Nijland nog niet volkomen meester.

Ongetwijfeld het best waren een paar stillevens van oude pantoffels en laarzen (naar het illuster voorbeeld van Vincent); een vrouwenhoofd van achter gezien, met fraaigewrongen haar en een boerenschuur van binnen, waarin een suggestief kijkje naar buiten door een half-openstaand luik. Kalk, wand, plavuizen en venster goed gezien en van stofuitdrukking opmerkelijk.

Summa (zooals Van Mander zou zeggen) een belangwekkende tentoonstelling, waarmee de firma Oldenzeel succes gehad heeft. We hopen Dirk Nijland nog eens weer te zien met niet minder frisch, maar bezonkener werk.

TENTOONSTELLING
EN AQUARELLEN I
(10 MAART-4 APRIL

Deze Antwerpsch
zakelijk onderwerpe
strand geëxposeerd
vrouwen, paarden d
halen, in het water
dorpkijkjes, enz. H
niet, dat wij in dit g
Israëls, Blommers, J
met de herinnering
b. v. in het Boymans
in zijn *Haagschool*

belang konden stellen. Toch is deze Vlaming in het minst geen navolger van de Hollanders; hij gaat b. v. meer op lichttegenstelling dan op toon uit. Zoo behoefde er van geene vergelijking sprake te zijn,... als daar niet bepaalde opvattingen van zekere sujetten door de leidende meesters « massgebend » werden gemaakt.

Overigens : de gustibus....

ROTTERDAMSCHE KUNSTKRING — TENTOONSTELLING VAN DAMASTEN TAFELGOED VAN CH. LEBEAU, VAN MEUBELEN VAN J. C. ALTORFF EN VAN EEN AANTAL ORIGINEELE KLEURETSEN

Over de kleuretsen een enkel woord. Er waren eenige oude bekenden bij, die ik reeds eenige jaren geleden op een tentoonstelling in het Buchgewerbemuseum te Leipzig gezien had. Het is kostelijk werk : hetzij de plaat geheel met kleur bewerkt is, zoodat de ets een aquarel lijkt, hetzij een enkel kleurtje maar hier en daar aangeduid wordt, — er is altijd een frischheid, een limpiditeit in de verf, die den kleurenzin verheugt. Het is een procédé van onbegrensde mogelijkheden : het loopt van de even met kleur geïllustreerde prenten van Steinlen en Villon tot volslagen schilderijen als van Fritz Thaulow en Baertsoen. Soms lijken het imitaties van oude Engelsche kleurdrukken met stille ouderwetsche tinten, als De Latenay's *Bassin de marbre* en *Trois cygnes*, dan treffen de brutaler contrasten ... het impressionisme, als in Raffaelli's

KUNSTVEILINGEN

VERZAMELING GOLDSCHMIDT — Den 10^n Maart ll., had bij Friedrich Schwarz te Weenen de verkoop plaats van een der beste kleinere Rijnsche schilderijen-verzamelingen, van den onlangs overleden Salomon Benedikt Goldschmidt te Frankfort a/Main. We merkten daarbij op dat Weenen als kunstmarkt voor oude schilderijen meer en meer op den voorgrond begint te treden. De behaalde prijzen kwamen ongeveer overeen met die, welke onlangs op de veiling Königswarter te Berlijn bereikt werden. De familie Goldschmidt bezat een rijke verzameling goed-geconserveerde stukken der Nederlandsche school en vooral de afdeeling landschappen was uitstekend vertegenwoordigd.

Ten bewijze hiervan vermeld ik enkele prijzen : Peter de Bloot, *de Veerpont*, een stuk dat vooral door buitengewoon fijn gevoerde luchttonen uitmuntte, 3000 Kronen. (Museum Troppau); Quiryn Brekelenkam, *Schoenmakerswerkplaats*, een mooi, hoewel niet onberispelijk geconserveerd stuk, 3000 Kronen ; manier van Brouwer, interessant, hoewel eenigszins moeilijk t'huis te brengen, 5000 Kronen ; J. Brueghel de Oude en H. van Balen, *de Herfst*, een voortreffelijk, als karakterstudie opgevat werk dezer beide meesters, 5200 Kronen ; Barthel Bruyn, Portret van Agrippa von Nettesheim, een hoofdwerk van den meester, 32.200 kronen; Gerbrandt van den Eeckhoudt, *Wachthuisje*, een fraai werk, zeer na verwant aan Simon Kock, hoewel de echtheid der onderteekening niet boven allen twijfel verheven is, 4100 Kronen ; Jan van Goyen, *Gezicht op Dordrecht*, 14.200 Kronen en *Hollandsch Landschap met een Kanaal*, 6600 Kronen, beide in voortreffelijken staat; Karel du Jardin, *Op de Weide*, een zeer mooi, teer behandeld stuk, 2000 Kronen; Gottfried Kneller, *Mansportret*, erg zoetelijk, hoewel smaakvol van behandeling, 13.600 Kronen (!) ; manier van van der Neer, *Uitslaande Brand*, goed en echt, 5600 Kronen ; Antonis Palamedesz, *Muziekgezelschap*, een zeer goed, helder, van 1634 gedateerd stuk, 9400 kronen (Hofmuseum Weenen); Erasmus Quellinus, *Triomf van Venus*, een zeer karakteristiek werk, 7200 kronen ; Jacob van Ruysdael, *Open plek in 't Bosch*, vroeg werk van groote aantrekkelijkheid, 8600 kronen ; Salomon van Ruysdael, *Gezicht op Dordrecht*, uitstekend werk, waarschijnlijk uit de laatste levensjaren van den kunstenaar, 16.000 kronen; Jan Steen, *Vroolijk Gezelschap*, voortreffelijk als compositie, ongewoon schilderachtig en van groote bekoring, 28.800 kronen ; Cornelis Troost, *Familiestuk*, zeer interessant en goed geschilderd, 11.400 kronen ; Otto van Veen, *Portret eener oude Vrouw*, een buitengewoon aantrekkelijk werk van een Vlaamschen schilder uit de tweede helft der 16^e eeuw, 16.400 kronen ; Adriaen Van de Velde, *Mercurius en Argus*, een verdienstelijk, maar overigens weinig belangrijk stuk, 7200 kronen ; een fijn geschilderd stukje, aan Aart van der Neer verwant, 5100 Kronen; Philips Wouwerman, *Winterlandschap*, uiterst bekoorlijk en vol stemming, 9400 kronen.

K.

VEILING VAN MODERNE SCHILDERIJEN BIJ FREDERIK MULLER & Cº TE AMSTERDAM — 19-20 MAART 1907 — Een veiling met eenige goede dingen. Daaronder zal men moeilijk kunnen rekenen de zoo duur betaalde Bakker Korffen : genrestukken van een soms wel fijngeestige voordracht, wier vele « mooie » kleurtjes echter telkens weer falen schoonheid van kleur te geven.

Wij noemen de volgende prijzen :

Bakker Korff nº 1 *La prise de Saragosse*, *f* 6200; nº 2 *De verjaardag*, *f* 2725 ; nº 3 *De tantes gaan op reis*, *f* 2100 — Perrault, nº 5 *L'Amour récalcitrant*, *f* 2000. Th. de Bock, nº 19 *Zomeravond-val*, *f* 5000; nº 24 *Winter*, *f* 2900. G. H. Breitner, nº 29ª *Amsterdamsche gracht*, *f* 4800. Ch. Daubigny, nº 33 *Zonsondergang*, *f* 1725. J. Maris, nº 60 *Italiaansche*, *f* 4650. A. Neuhuys, nº 70 *Vaderlijke zorgen*, *f* 8000 ; nº 71 *De kleine huishoudster*, *f* 5500.

Van de mooie aquarellen van Bauer, gingen nº 184 voor *f* 925 en nº 185 voor *f* 675 en van die van Breitner nº 194 *f* 1450; nº 195 *f* 2060; nº 197 *f* 2780; nº 198 *f* 910.

Bts.

VERZAMELING VAN WIJLEN ADOLPHE HUYBRECHTS ✠ VERKOOPING IN DE ZAAL FORST, ANTWERPEN ✠ MAANDAG 8 EN DINSDAG 9 APRIL 1907 ✠ EXPERTEN: EM. CLAREMBEAUX, BRUSSEL, EN LOUIS DELEHAYE, ANTWERPEN

De verzameling Adolphe Huybrechts had haar oorsprong in de verzameling van Pieter-Jan Huybrechts, oom van Edmond en Adolphe Huybrechts, die in 1878 stierf en zijn verzameling aan zijn beide neven naliet.

Edmond Huybrechts, zelf een hartstochtelijke verzamelaar, breidde het hem gelegateerde gedeelte aanzienlijk uit. Na zijn dood kwam zijne verzameling in 1902 onder den hamer, en bracht bijna een millioen op (1).

Heden was het minder belangrijke gedeelte van den eveneens overleden Adolf Huybrechts aan de beurt, dat grootendeels uit moderne werken bestond; de verkooping bereikte een totaal van frs. 222.818.

Ziehier een overzicht van de meestal betrekkelijk hooge prijzen:

Ommeganck, *Terugkeer naar den stal*, fr. 4000.—; Jean Bapt. Madou, *De Kunstliefhebbers*, fr. 7500 — (gekocht door de Maatschappij *Artibus Patriæ* voor het Antwerpsche Museum); id. de *Aristocraat*, fr. 4000 —; Eugeen Verboeckhoven, *Ezel en Schapen* fr. 5000.—; Hendrik Leys, *de Muziekles*, fr. 5000.—; *Leys en de Noter*, *Toebereidselen tot het feestmaal*, fr. 4000.—; Jos. Lies, *de Kinderen van den Pachter*, fr. 7500; Florent Willems, *de Slotvrouw*, fr. 3500.—; id., *het Nieuwe liedje*, fr. 5500. —; id., *de Boodschap*, fr. 3500 —; Alfred Stevens, *La Parisienne japonaise*, fr. 15000.— (gekocht door de Regeering, voor het Museum van Luik); Hendrik de Braekeleer, *de Naaister*, fr. 5000.—; Albr. de Vriendt, *de Morgend der Strafuitvoering van Maria Stuart*, fr. 4500.—; Th. Verstraete, *Zeeuwsche boerinnetjes*, fr. 7000.— (gekocht door den Heer Maquinay, Antwerpen); id., *Vorschenpoel*, fr. 3000.—; Ferd. Roybet, *Edellieden in een kerk*, fr. 12.000.—; Onbekende Vlaamsche Meester XVe eeuw, belangwekkend stukje, met fr. 4000.— niet duur betaald; toegeschr. aan fluweelen Brueghel en Rottenhamer, *Water en lucht*, fr. 4500.—; Nic. Berchem, *Landschap*, fr. 5500.

(1) Zie Onze Kunst, 1902, 1e halfj, blz. 149.

BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

BLÄTTER FÜR GEMÄLDEKUNDE VON Dr THEODOR V. FRIMMEL

Het is nu bijna drie jaren geleden, dat bovengenoemde publikatie voor het eerst in de wereld trad, een geïllustreerd, op ongeregelde tijden verschijnend blaadje, dat door den redakteur geheel alleen wordt gevuld.

Frimmel heeft indertijd in zijn inleiding duidelijk trachten te zeggen, wat hij met zijn uitgave beoogt. Hij wil de kennis van oude en nieuwe schilderijen op wetenschappelijke wijze bevorderen. Onder wetenschappelijk hier te verstaan: het bestudeeren van kunsthistorische, kunstfilozofische, kultuurhistorische en technische vragen omtrent schilderijen. Zijn wetenschap noemt hij *Gemäldekunde*, een woord echter dat hij ruim opvat, want hij sluit daarmee blijkbaar wandschilderingen, boekversiering, portretminiaturen, wandtapijten, glasschilderkunst niet buiten den kring zijner belangstelling, ja zelfs vermijdt hij niet stelselmatig, als dat pas geeft, zelfs over zulke kunst te spreken, die met den besten wil niet meer onder het begrip schilderen te brengen is.

In de drie jaren van zijn bestaan heeft het blad heel wat aardige of belangrijke dingen verteld. Het gaat niet hier thans op vroeger verschenen nummers terug te komen, echter zullen wij wel eens aanleiding vinden hier verslag te doen, van wat Dr Frimmel in zijn blaadje op het gebied van « onze kunst » nog wetenswaardigs zal mogen meedeelen.

Een der laatstverschenen nummers bracht o. a. iets over een schilder, dien Frimmel « eine merkwürdige Erscheinung in der Geschichte der holländischen Malerei » noemt : Gerard Wigmana, min of meer spottend wel eens de *Friesche Rafaël* genoemd. Het genootschap *Kunstliefde* te Utrecht bezit een werk van dezen schilder. Dr Frimmel vraagt inlichtingen, zoo iemand tot heden onbekend werk van Wigmana weet aan te wijzen. Hij oppert de veronderstelling, dat veel van diens schilderijen op naam van anderen, o. a. op naam van Willem van Mieris staan. Zijn persoonlijke meening over Wigmana is, dat deze schilder eigenlijk minder over het hoofd gezien, dan wel miskend wordt.

In de laatst-verschenen aflevering (Februari-Maart) gaf de redakteur bijschriften bij afbeeldingen van een jongensportret door Pieter de Grebber en van een avondlandschap door G. Camphuysen, beide uit een partikuliere verzameling te Weenen.

Het tijdschrift *de XXe Eeuw* van Maart bevatte o. a. een belangrijke bespreking door Jan Veth van Mejuffrouw Marius veelszins verdienstelijk werk over de Hollandsche schilderkunst in de negentiende eeuw. Een waarlijk opbouwende kritiek. Want de beoordeelaar volstaat niet met het aanwijzen van de inderdaad niet schaarsche onvolkomenheden in Mejuffrouw Marius' werk — waartegenover hij met minstens gelijken nadruk de ook niet geringe deugden van het boek stelt, maar hij vult zelf in zijn artikel enkele leemten met zoo wetenswaardige mededeelingen aan, dat deze kritiek ten deele als een aanvulling van het besproken boek mag gelden.

Veth's hier bedoelde mededeelingen betreffen twee Hollandsche schilders, die lang in het buitenland gezworven hebben : Alexander Wüst en Richard Burnier. Mejuffrouw Marius had hen niet behandeld. Wat Veth schrijft komt eenigszins hierop neer : Alexander Wüst in 1837 te Dordrecht geboren, heeft een veelbewogen leven gehad. Nog slechts een knaap, verhuisde hij met zijn vader naar Amerika. Hij vestigde zich in 1862 weder in het vaderland en ging in den Haag wonen. Vandaar vertrok hij in 1864 naar Antwerpen. Hij reisde veel, maakte verschillende studiereisjes, o. a. naar Noorwegen. Amerika bezocht hij van Antwerpen uit nog driemaal. In 1876 reeds overleed hij.

Over zijn kunst schrijft Veth :

« Wüst beminde vooral die woestere natuur, gelijk zij hem in Canada, Noorwegen en Zwitserland zoozeer had getroffen. Hij voelde zich aangetrokken tot het grootsche, het overweldigende, en in de weergave daarvan streefde hij er vooral naar, de groote partijen te doen spreken op een wijze, die somtijds aan de stoute teekeningen van Doré doet denken. In zijn gevoel voor de natuur was iets dat men beurtelings heeft kunnen vergelijken met de beschrijvingen van den auteur van « De laatste der Mohikanen », en met die van Chateaubriand, waar deze de maagdelijke bosschen van N.-Amerika schildert. In het forsche van Wüst's behandeling was een glimp van Daubigny's franke voordracht, al miste hij diens verfijnde rijpheid. Het Dordtsch museum bewaart een bizonder landschap van zijn hand, met mooie beestenstoffage door Willem Maris, en waarin, niettegenstaande het Noorsche motief, de Hollandsche tonalist toch doorklinkt ».

Van nog meer beteekenis, zegt Veth, was Richard Burnier, die in 1825 te 's Gravenhage uit het huwelijk van een Hollandschen vader en een Engelsche moeder geboren werd.

Hij bezocht de Akademie te Amsterdam, ging later in Gelderland buiten studeeren en stelde reeds in 1849 op de Haagsche Stedelijke een landschap met figuren tentoon, dat al dadelijk de aandacht trok. Kort daarop ging hij naar Duitschland, waar hij onder Schirmer en Achenbach werkte. In 1855 was hij te Parijs om er de groote Franschen en vooral Troyon te bestudeeren. Van 1856 af schilderde hij veel in België, beurtelings woonde hij te Brussel en te Luik. In 1864 keerde hij weer naar Holland terug, eerst naar Amsterdam, daarna naar den Haag, waar hij met de Marissen, Mauve en Weissenbruch omging, om zich in 1868 te Dussel-

dorf te vestigen, waar hij tot zijn dood in 1884 bleef werken.

Veth beschrijft eenige van Burnier's werken, hij herinnert er aan dat in een keurzaal op de Deutsche Kunstausstellung van verleden jaar in Keulen een klein schilderij van Burnier's hand was gehangen, dat toen aan den kunstkooper Paffrath te Düsseldorf behoorde en dat hij ten zeerste waard zou achten in een Hollandsch museum opgenomen te worden. Het was een heel mooi en elegant schilderij, met opvallende gedurfdheden, en dat aan een ietwat verduitschten Corot deed denken. Ook viel er een verwijderde verwantschap met de ongeveer gelijktijdige Veerpont van Jacob Maris op te merken.

In de musea te Hamburg, München, Dresden, Brussel, Gent, Luik en Boston (wij meenen ook in dat te Düsseldorf) vindt men, evenals in verschillende privaatkollekties in de Rijnlanden, Burnier's werk vertegenwoordigd.

THE BURLINGTON MAGAZINE van Maart gaf o. a. een opstel van C. J. Holmes over Matthys Maris' landschappen. De schrijver begint met een paralel te trekken tusschen de Hollandsche kunstenaars van de zeventiende eeuw en die van heden, met name de groote Hagenaars. Beide groepen hebben, zegt hij, den slag er van te zeggen, wat de gemiddelde man gaarne van de natuur hoort, beide zien de natuur gewetensvol, maar een weinig bekrompen aan. Al zondert de schrijver wijselijk Rembrandt uit, zulk een bewering zal men toch te algemeen mogen achten en meer toepasselijk op de goede tweede-rangs Hollandsche kunst dan juist op de beste. Toch meent de schrijver zelfs bij Jacob Maris van een « small, honest vision » te mogen spreken.

Van Matthys Maris geeft de schrijver een juister waardeering. Hij bespreekt bijna uitsluitend de landschappen uit den Parijschen tijd, uit de jaren na het beleg. In een noot geeft hij enkele biografische notities, omdat deze, zooals hij beweert niet algemeen bekend en nergens anders juist medegedeeld zijn. Daar moeten wij den schrijver weer tegenspreken. Men weet er bij ons zelfs meer van dan hij, blijkens zijn vrij karige gegevens.

De reprodukties bij het artikel zijn deels fraai, met name de fotogravure naar het schilderij « De wallen van een stad », in het bezit van minister Campbell Bannerman.

In hetzelfde nummer zet Dr Martin zijn interessante en vindingrijk geïllustreerde beschrijving van het leven van een Hollandsch schilder in de zeventiende eeuw voort.

J. C. G.

N. B. Overvloed van stof noodzaakt ons talrijke bijdragen voor deze rubriek tot het volgend nummer te verschuiven.

RED.

OPMERKINGEN OVER ENKELE SCHILDERIJEN VAN REMBRANDT (slot) [1]

WE wenden ons nu van de vroegwerken tot enkele andere schilderijen, die tusschen 1655 en 1660 ongeveer zijn ontstaan.

Door een overdreven streven naar een indrukwekkende houding, aan groote oppervlakkigheid in de uitdrukking gepaard, valt ons onder de goede mannelijke beeldtenissen het portret op, dat thans in het bezit is van Baron Rothschild, te Ferrières (Bode-Hofstede de Groot VI, nr. 468). De twijfel of het wel een eigenhandig werk van Rembrandt zelf is, die reeds door de uitgevers van het Rembrandtboek (Inleiding tot deel VI), werd geopperd, wordt door een onopgemerkte gravure van J. F. de Frey van 't jaar 1796 ondersteund (verm. door Nagler). De graveur, die naar echte werken van Rembrandt en Dou heeft gearbeid en toch stellig moet geacht worden eenigermate met dezen kunstenaars vertrouwd te zijn geweest, heeft het blad op de volgende wijze onderteekend : *Drost pinxit 1654.* Bij de juiste tijdsopgave, die ook met den stijl overeenkomt, is het wel mogelijk dat er in zijn tijd nog de onderteekening van den kunstenaar op het stuk stond en het van Rembrandt's leerling, W. Drost, afkomstig is, van wien tot hiertoe enkel een ets, voorstellende een schilder, een portret en een bijbelsche voorstelling (Noli me tangere in Cassel) bekend zijn. (2)

De Samaritaansche Vrouw bij de Put, in Harrogate (Afb. 11), die onlangs te voorschijn is gekomen (3) en den datum van het volgende jaar draagt, legt een des te betrouwbaarder getuigenis af voor de grootheid en eenvoud van Rembrandt's stijl in die jaren. De kunstenaar heeft binnen het tijdperk

(1) Zie *Onze Kunst,* Deel XI, blz. 157 (April 1907).

(2) Vgl. C. Hofstede de Groot : A. Houbraken und seine « Groote Schouburgh », bl. 115, en *Die Urkunden über Rembrandt*, bl. 490. Het Casselsche schilderij is ontstaan onder den invloed van het *Noli me tangere* van Rembrandt in Brunswijk (1651).

(3) Vgl. de karakteristiek van Jan Veth, *Onze Kunst*, Deel X, blz. 81 (October 1906).

1655-58, dit bijbelsch verhaal dikwijls weer behandeld, nadat hij er zich 20 jaar lang niet meer mee had bezig gehouden. De oorzaak hiervan is wellicht enkel maar uiterlijk geweest; bij den verkoop van zijn inventaris



Afb. 12. — REMBRANDT : Christus en de Samaritaansche Vrouw.
(Verz. R. Kann, Parijs).

moest hij scheiden van 't schilderij dat aan Giorgione werd toegeschreven en dat hij in 1634 al eens voor een ets had gebruikt [1]. Toen heeft hij het wellicht nog eens met zoo groote liefde bezien, dat het hem aanleiding tot latere scheppingen gaf, die zich voor een deel in de compositie, voor een deel in de kleurenmenging bij het Italiaansche werk aanpassen. Gaandeweg

[1] Vgl. *Rembrandt und seine Umgebung* van schrijver dezes, 1905, blz. 80.



Afb. 11. — REMBRANDT : CHRISTUS MET DE SAMARITAANSCHE VROUW.
(Eigendom van Rev. Sheepshanks, Harrogate, Engeland).

vervormt hij het voorbeeld meer en meer, tot hij het over zijn eigen opvatting met zich zelf is eens geworden. De volgende bewerkingen van de *Samaritaansche Vrouw bij de Put* zijn herkomstig uit dezen tijd :



Afb. 13. — REMBRANDT : Christus en de Samaritaansche vrouw ; penteekening). (University Galleries, Oxford.

Schilderij : 1. Van 1655, bij R. Kann, te Parijs (Afb. 12).
2. Van 1655, bij Mr Sheepshanks, Harrogate (Afb. 11).
3. Van 1658, in de Ermitage te St. Petersburg.

Ets : (B. 70) van 1658.

Teekeningen : 1. In Oxford, Verzameling der Universiteit (Afb. 13). (Catal. Hofstede de Groot 1132).
2. Budapest. (Afb. in Dutuit, *Rembrandt*, Deel III ; Hofstede de Groot 1372).
3. In de Albertina te Weenen (Afb. 14). (Hofstede de Groot, 1420).
4. In Stockholm. (Afb. in Michel, *Rembrandt*, 1893, blz. 452 ; Hofstede de Groot 1553).

Daarbij behoort wellicht een in twee stukken gesneden blad te St. Petersburg, dat ik niet vermag te beoordeelen. Volgens de beschrijving van Hofstede de Groot (1522 en 1523), is de opvatting er van rustig : Christus en de Samaritaansche vrouw zitten naast elkaar. Waarschijnlijk stamt ze ook uit denzelfden tijd.

Wat de periode van hun ontstaan betreft, behooren de teekening in Budapest, in de Albertina en het schilderij in Engeland dicht bij elkaar. De

schetsen kunnen als een soort voorstudie voor het laatste beschouwd worden. Op alle zit Christus aan den eenen kant van den put, de Samaritaansche aan den anderen ; beide figuren zijn van het hoofd tot de voeten zichtbaar. De compositie behoudt altijd nog eenige overeenkomst met die welke naar Giorgione is genomen, die te Budapest staat er het dichtste bij. Bij den Christus op het Engelsche stuk en op de Albertina-teekening, wordt men onmiddellijk herinnerd aan Italiaansche kunst, al is 't dan ook niet aan het bewuste Venetiaansche schilderij. Het gewaad legt zich in mooi vlottende plooien om de gestalte, die in een gemakkelijke houding is neergezeten en waarvan al de verschillende lichaamsdeelen duidelijk zichtbaar zijn; de Venetiaansche invloed is bovendien eenigszins merkbaar in den kop. Daarbij valt 't hier al dadelijk op dat het Rembrandt heelemaal geen moeite kostte om de compositie, als zij hem zóo beter scheen, van de tegenovergestelde zijde te teekenen. Op het stuk te Harrogate staan de figuren tegenover die op de teekening te Budapest. We leggen hier vooral nadruk op, omdat H.W. Singer in zijn mislukt boek over de etsen van Rembrandt op een gelijk geval wijst. (1) Uit den etsentijd : *Christus in Gethsemane* (B. 75), bestaat er een teekening met dezelfde voorstelling, die in tegenovergestelde richting van de ets ontworpen is en omdat deze omkeering Rembrandt moeite zou gekost hebben meent hij deze ets, een der aangrijpendste, die Rembrandt ooit maakte, voor twijfelachtig te mogen verklaren !

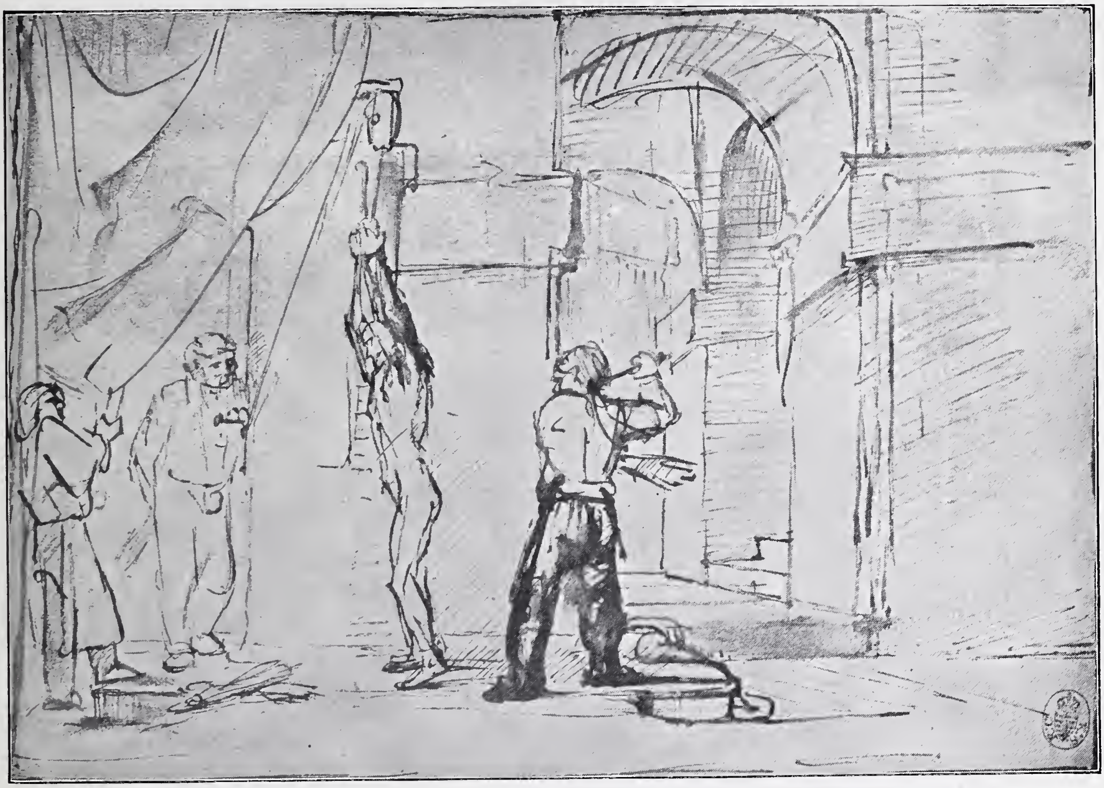


Afb. 14. — REMBRANDT : Christus en de Samaritaansche vrouw, gewasschen penteekening. (Albertina, Weenen).

Ook de teekening te Stockholm staat zeer dicht, wat voorstelling betreft, bij bovengemelden groep. Christus zit hier lager op den vlakken grond,

(1) *Klassiker der Kunst*, 1906, blz. 275.

zoodat de afstand tusschen zijn hoofd en dat der Samaritaansche, voor het wél verstaan van wat hij tegen haar zegt, bijna te groot schijnt. Dit is waarschijnlijk de eerste der composities tusschen de jaren 1655 en 1660. Op de andere werken laat Rembrandt den Christus een beetje hoog zitten, of hij

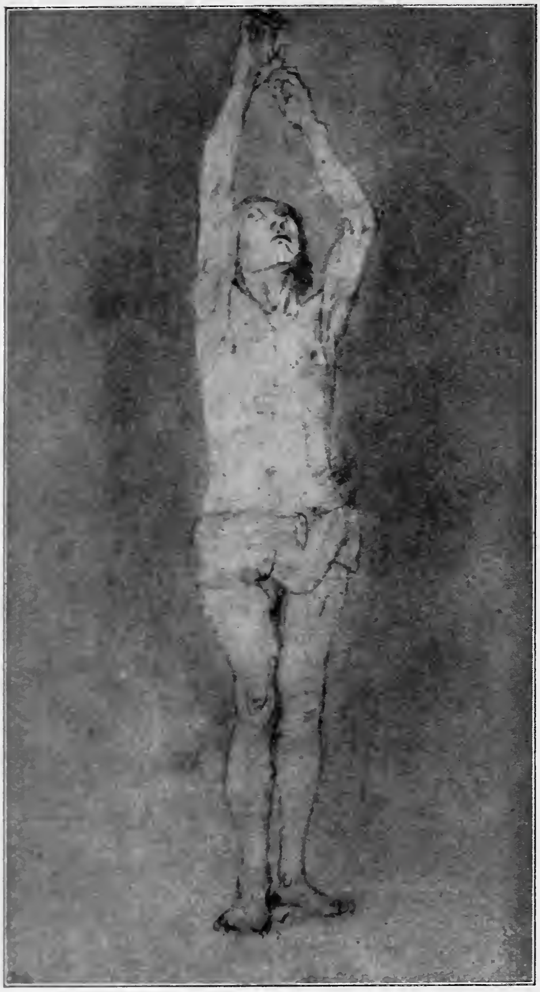


Afb. 15. — REMBRANDT : De Geeseling; penteekening. (Prentencabinet, Dresden).

buigt zich eenigszins tot de Samaritaansche voorover, — zooals op de schilderij in Harrogate en op het Italiaansche stuk. Altijd echter blijft er tusschen het verschillende hoogtepunt der koppen nog eenig onderscheid bestaan, want bij Rembrandt's zeer gematigde opvatting gedurende deze periode, paste het niet langer om Jezus zoo voor te stellen als op de ets die in 1634 is gemaakt, waar hij met opgewonden, levendige gebaren op den rand van den put is gaan zitten.

Met het stuk bij Kann echter, dat in hetzelfde jaar, doch waarschijnlijk later dan dat bij Sheepshanks ontstaan is, gaat de kunstenaar tot een andere schikking over, waar hij van dan af bij blijft. Deze nieuwe wijze van groepeeren is volstrekt on-Italiaansch. De wensch om het tooneel innig en ontroerend te maken gaat den kunstenaar boven de ontplooing van figuurlijke schoonheid. Christus en de Samaritaansche staan achter den put, zoodat het

onderdeel van het lichaam geheel bedekt is. Vooraan zijn donkere kale muren, schaduwmassas om het licht, dat van achteren invalt, te versterken. Alleen die deelen, die het zieleleven moeten uitdrukken, hoofd en handen, zijn zichtbaar gebleven en op gelijke hoogte, dicht naast elkaar gezet. Christus treedt van terzijde uit een nis, op de ets van 1658 buigt hij zich zelfs van boven af over de borstwering, waartegen hij aangeleund staat, naar de vrouw; zóo, enkel al door die houding, wordt te kennen gegeven dat hij op overtuigende wijze tegen haar spreekt. En hoewel hij bescheiden terzij is getreden, neemt hij het geestelijk middenpunt in.



Afb. 16. — REMBRANDT : Studie voor eene Geeseling van Christus; gewasschen penteekening. (Louvre, Parijs).

Wat den tijd betreft, het Stockholmsche blad moet op de teekening te Oxford volgen, die een voorstudie voor het schilderij bij Kann is. Op het Oxfordsche blad worden ook al halffiguren opgegeven, maar Christus zit nog meer naar achteren toe dan op het Parijsche stuk. Op dit werk volgt dan, drie jaar later, het schilderij in de Ermitage, waarop, evenals op 't vorige, een kind 't hoofd tusschen Jezus en de Vrouw doorsteekt. En ten slotte volgt het etsblad.

Het Christustype op deze voorstellingen hangt samen met de bekende reeks studiekoppen voor den verrezen en lijdenden Heiland, die tusschen 1655 en 1661 zijn ontstaan. Deze studies vormen den overgang tot een schilderij, waarover men 't nog niet eens is of 't in 1658 of 1668 is ontstaan, [1] namelijk tot *de Geeseling van Christus*, in Darmstadt. Want voor den Christus

[1] Bredius en Michel lezen 1658 (vgl. *Zeitschrift für bildende Kunst*, X, blz. 162 en 298), Bode en Hofstede de Groot 1668; in den geest van Bredius hebben zich Back, Directeur van het Museum te Darmstadt, en Rosenberg (Klassiker der Kunst, II, 2e uitg., blz. 404) uitgesproken.

op dit stuk zijn dezelfde studiekoppen gebruikt. Andere waarmerken duiden aan dat Rembrandt zich in 1655 ongeveer, met deze, of een aan de Geeseling verwante compositie moet hebben bezig gehouden.

In Rembrandt's inventaris van 1656, vinden we een voorstelling van dezen inhoud vermeld, welke schijnt verloren te zijn gegaan. Dat ze kort te voren moet zijn ontstaan, schijnen de teekeningen aan te wijzen, die in dezen tijd vallen en een voorbereiding schijnen te zijn voor het schilderij.



Afb. 17. — REMBRANDT : Studie voor eene Geeseling van Christus ; gewasschen penteekening. (Verz. Dr. Hofstede de Groot, den Haag).

De eerste is een penteekening te Dresden (Afb. 15), die, te oordeelen naar de architectuur en naar den rustigen, rechten stand der in kleine, gedrongen verhoudingen geteekende figuren, tusschen 1654-55 moet zijn gemaakt (uit den tijd van de Graflegging, B. 86, en de teekening met hetzelfde onderwerp te Haarlem en in den Louvre). Ze geeft den opzet voor den aanleg der geheele compositie aan. Vervolgens heeft Titus model gezeten voor de teekeningen van den lijdenden Christus, in den Louvre (Afb. 16) en te Stockholm, (1) en

(1) Op de teekening van den Louvre stemt meer het bovenlijf, op de Stockholmsche teekening meer het onderlijf met den Christus van het schilderij te Darmstadt overeen. De teekening van den Louvre wordt ook door Bredius als studie voor het schilderij vermeld ;



Afb. 18. — REMBRANDT: Olieverfstudie voor eene Geeseling.
(Verz. von Carstanjen, Berlijn).

tevens voor den beulsknecht die aan het touw trekt, de teekening in het bezit van Dr. Hofstede de Groot. De laatstgenoemde studie vooral is zeer decoratief van werking, prachtig breed gewasschen, zoodat men, de stoute volheid der techniek in aanmerking genomen, wel aannemen mag dat het van 1660 ongeveer dateert. Maar het profiel is, zonder eenigen twijfel dat van Titus, die daar niet veel ouder dan vijftien jaar kan zijn. Dat de vereenvoudiging in zijn techniek, niet altijd beslissend voor de dateering der teekeningen zijn kan, blijkt uit de door Dr C. G. t' Hooft gevonden schets in het Berlijnsch kabinet, die bij het pas ontdekt groot geschiedkundig tafereel in 't bezit van Mr Newgass behoort, een schets die, zoo we nooit van dit stuk van 1653 hadden gehoord, stellig ongeveer in de jaren 1660-69 zou zijn gezet. Waarschijnlijk wordt deze dateering van de teekening in 't bezit van Hofstede de Groot ook door de bijbehoorende studiën in de Louvre en te Stockholm, die veel duidelijker het karakter der bladen van ongeveer 1655 dragen. Eindelijk is ook de olieverfschets uit de verzameling Carstanjen te Berlijn (Afb. 18) mede een der ontwerpen voor deze verloren gegane compositie, aangezien ze eveneens een studie naar Titus is (ongeveer van 1655) en niet zooals door Bode aangenomen wordt naar het model van den jongeling op de etsen, die ongeveer in 1646 zijn gemaakt. Dit wordt overigens bevestigd door een



Afb. 19. — SCHOOL VAN REMBRANDT: De Geeseling; gewasschen penteekening.
(Prentenkabinet, Berlijn).

daarbij vermeldt hij en Hofstede de Groot (Cat. 549) een schets in het Kasteel te Weimar, welke mij niet duidelijk meer voor den geest staat.

teekening, die van niet veel later dan ongeveer 1660 kan zijn, van een leerling van Rembrandt, (1) (Berlijn, Afb. 19), welke deze naaktstudie van den meester



Afb. 20. — REMBRANDT : De Geeseling.
(Grossherzogl. Gemäldegalerie, Darmstadt).

van den anderen kant heeft genomen en daaruit een compositie samenstelde welke met het stuk in Darmstadt veel gemeen heeft.

Bij gevolg bestond er dus al in 1656 een Geeseling van Christus van Rembrandt, welke zeer groote overeenkomst met het stuk in Darmstadt had, want al deze omstreeks 1655 gemaakte studies zien er uit, alsof het schetsen

(1) In het Berlijnsche Prentencabinet wordt zij aan S. van Hoogstraaten toegeschreven; zij stemt echter met diens zekere teekeningen niet heelemaal overeen; van deze zijn er b.v. 2 in Berlijn : *Eliezar en Rebecca aan de Fontein* en de *Aanbidding der Koningen:* 2 in Dresden : *Kruisafdoening* en *Besnijdenis.*

voor het schilderij te Darmstadt waren. Ze is, 't zij verloren gegaan, 't zij in dat andere stuk bewaard gebleven, waar de kunstenaar dan in 1668 nog weer eens op nieuw overheen is gegaan en dat hij toen met een anderen datum voorzien heeft. (1) Want, in het jaartal op het stuk te Darmstadt moet, te oordeelen naar het oorspronkelijke werk en een vergroote fotografie, m. i. het derde cijfer als een 6 en niet als een 5 gelezen worden.

WILHELM R. VALENTINER.

(1) In dien geest spreekt ook Michel.

ALFRED STEVENS

(Vervolg) [1]

Alfred Stevens' eerste werk wekt nog herinneringen op aan zijn meesters en den geest des tijds. Navez, een uitstekend leerling van David, schilderde koud-historisch-religieuse composities naar zijn verbeelding, en heel oprechte, levende, weldoordachte portretten naar de natuur.

Hij was de eerste leermeester, die Stevens in de geheimen van 't vak heeft ingewijd. Hij heeft hem de beginselen van zijn kunst onderwezen. Hij leerde hem de natuur gade slaan. In navolging van zijn leeraar streefde de beginner van den aanvang af naar een zuivere techniek, die bij de gladde, volgehouden weergave der vlakken paste.

Maar nauwlijks had deze beminnaar van het elegante zijn eerste succes behaald, of hij begreep dat het huisbakken leven van 't Brussel van die dagen, dat toen niet veel meer dan een werkzaam, zuinig provinciestadje was, hem nooit de modellen voor zijn werk zou kunnen leveren, die hij voelde, dat hij elders wel vinden zou. Zijn oudere, Florent Willems, was naar Parijs getrokken en had daar succes gehad met een mondaine schildermanier, die de aristocratische zeden van een vroegere maatschappij op vroolijke stukjes, met warm-glinsterende stoffen deed herleven. Willems was o. a. om zijn witsatijnen kleedjes beroemd. En, meegetroond door Nestor Roqueplan, vervoegde Alfred Stevens zich bij den meester, die hem op de vriendelijkste wijze ontving.

Gaandeweg begon hij ook beter t'huis te raken in zijn eigen kunst. Hij had 't in alle richtingen beproefd en meende nu zijn uitgangspunt gevonden te hebben. Nu eens schildert hij zijn *Vrouwenprofiel* (in de Verzameling de la Hault) een stuk, waaruit zijn studie naar Rembrandt duidelijk spreekt, dan eens de *Jagers van Vincennes* (Verz. Leroy), of *de Herstellende* (Verzameling van den Nest), of stukjes met aardige onderwerpen, als *le Gentilhomme*

(1) Zie *Onze Kunst*, Deel XI, blz. 218, (Mei 1907).

Louis XIII (Verz. Rau), of de *Muziekles*, (Verz. Potter), of *Le Guerrier Maure, regrettant sa Patrie.* (Verz. Verhaeren), waaruit duidelijk blijkt dat zijn eigen individualiteit nog tusschen verschillende invloeden wankelde, eer ze een vast punt vond, meer persoonlijk werd en minder onrustig in alle richtingen rondzocht.



ALFRED STEVENS: Het Bezoek.
(Verz. van Mevr. Cardon, Brussel).

Nu werd hij heelemaal door de scherpe waarneming der werkelijkheid ingenomen en kwam geheel onder haar betooverenden invloed. Zijn eigen, aangeboren aard trok hem heen naar de weelde van mooigekleurde stoffen en, Vlaming als van Eyck, als Metsys, als van Dyck waren geweest, koos hij zich als meest geliefkoosd middenpunt voor zijn studie *de Vrouw van zijn tijd*, in haar altijd wisselend aspect, in de intimiteit van haar huis, tusschen haar meubels, prutsjes, vodjes en bibelotjes. Doch enkel de jeugdige, elegant gekleede vrouw, de vrouw getooid voor de vreugde der oogen, met de bijgedachte, misschien aan liefde en lust.

En toen hij eindelijk zoo zichzelf gevonden had, drukte hij in zijn schilderstukken uit heel de vreugd zijner oogen, die bevangen waren door de eeuwige wisseling en weerkaatsing van kleur.

Verliefd op het leven, uiterst gevoelig voor de weelde van een keurig decor, altijd met de grootste aandacht verdiept in de oneindige verscheidenheid der tonen, het voorbijtrekken van de subtiele verandering der kleuren, van af den helderen glans tot aan de schaduw, begon hij de sensaties, die zijn visie hem gaf, als groote schatten te vergaderen en, zooals hij 't zelf heeft uitgedrukt « *à travailler constamment même en dehors de son atelier.* » En terwijl hij ons eenvoudig-weg en zonder gezwollen welsprekendheid,



ALFRED STEVENS: DE DAME IN HET ROSE.

(Kon. Musea voor Schilder- en Beeldhouwkunst, Brussel).

zijn omgeving beschrijft, wordt hij zelf *de Kroniekschrijver van zijn tijd.* Hij was nu op dien leeftijd gekomen : « *où l'on comprend enfin son art et où le cerveau du peintre, fidèlement servi par la main, n'est pas encore dominé par sa dextérité.* »

De inburgering van Alfred Stevens te Parijs, is een herhaling, onder hedendaagsche vormen, van de loopbaan van Antoon van Dyck in Engeland. Beiden waren ridderlijke figuren. Beiden hadden hun geboortegrond vrijwillig verlaten en dankten bijna evenveel aan hun aangeboren als aan hun aangenomen vaderland. Als parvenus van het genie verwierven ze weldra een stoutmoedigen en onfeilbaren smaak, waarmee zij de voorlichters werden van een schitterende, gekunstelde maatschappij die, in een pronkend paradekringetje, om hen heen draaide. Door andere kunstenaars werden ze nagebootst, door critici werden ze geprezen. Evenwel is 't wel geschikt om ons een weinig in de war te brengen, dat Stevens zelf in zijn nota's over schilderkunst gezegd heeft, dat een schilder 't land van zijn geboorte, waar hij zijn jeugd heeft doorgebracht, nooit verlaten moet. Want is zijn eigen voorbeeld niet een bewijs van het tegendeel ?

* * *

Stevens' werk uit die eerste Parijsche periode, weerkaatst die eenvoudige vreugd in het leven van een krachtigen, gezonden, lichaamsschoonen man, die door dat leven is verwend en bedorven. 't Is het werk van een « *homme à succès* », die een wit voetje bij de dames had, die op alle vrouwen verliefd was en die er maar zelden onvermurwbare ontmoette. Hij keek nieuwsgierig om zich heen, — af en toe lichtjes ontroerd, doch maar zelden hartstochtelijk bewogen en gaf weer — met tot in 't uiterste verfijnde zorg, de buitenzij van het mondaine leven, — dat zijn eigen leven was.

Zijn schilderijen hebben denzelfden sappigen glans en dezelfde schoonheid van stof als die verbazende stillevens, die door onze oude Vlaamsche meesters geschilderd zijn, enkel ter liefde van de mooie kleur, van de prachtig-glanzende pâte.

Toch is het volstrekt geen oppervlakkige schildering, omdat ze altijd eerlijk blijft en met veel toegewijde zorg uitgevoerd is; maar men zal moeten toegeven dat ze, buiten de later verkregen historische waarde, niet van groote intellectuëele beteekenis is. De kunstenaar was nog te onbezorgd en te jong om zijn werk met gedachten-zware ideeën te vullen. Het was nog niet anders dan de knap geschilderde impressie van den oogenlust. Niettegenstaande het verschil tusschen de behandelde onderwerpen, ontmoeten wij er Stevens als de voortzetter van zijn voorouders naar den geest, de schoone Vlaamsche en Hollandsche schilders, die stillevens samenstelden met prachtige

accessoires en niet méér bedoelden dan het weergeven van kleur en stof.

De vroegste werken van Alfred Stevens hebben dan ook als uitgangspunt een kleurenakkoord. Het onderwerp is bijzaak. Jonge vrouwen, wier japonnen, hoeden en sjaals in het oog van den kunstenaar van grooter belang dan hun jonge passibele gezichtjes waren, en die, al zijn ze in welgevonden, bevallige houdingen vastgehouden, er nu juist niet overloopend geestig uitzien !

Maar in dien tijd, ook al schilderde Stevens bijna uitsluitend vrouwen, kon hij toch nog niet genoemd worden de schilder van *De Vrouw*.

Het zijn allerliefste, wereldsche poppetjes, onder 't spiedend oog van den schilder daar zóo neergezet, maar ver verwijderd van eenige daad, van liefhebben, haten, triomfeeren, zich wijden, zich prostitueeren, of zelfs van nadenken en spotten... Hebben ze hartstochten — ondeugden, we weten 't niet, ze *poseeren*! 't Zijn beminnelijke ledepoppen. De kunstenaar heeft alleen gelet op haar zachte huid, op haar kleed, op het spel van licht en kleur, den weerschijn der zwevende schaduwen. Buiten, boven en verder dan dat, ziet hij niets. Maar wat hij heeft gezien en de vreugd om wat hij zag, heeft hij op bewonderenswaardige wijze weergegeven.

Hij volgde de natuur, zooals Seghers en Weenix werkten naar hun levenloozen modellen : vale pelzen van het wild, vogels met hun glanzende veeren, vruchten met fluweelig dons, bloemen met hun mollige blaren, paarlmoeren schelpen, zilveren visschen, 't glazuur van porcelein.

Maar voor den gewonen burgerman, die geen vrede heeft met nietszeggende titels, bedacht Stevens achteraf dan een of ander ondeugend verhaaltje en vond voor ieder doek een mooien of leuken naam. Een stukje, dat absoluut eigenlijk niets anders voorstelde dan een dame in 't zwart, een dame in 't geel, een dame 't rose, een die 't een of ander uitheemsch of buitenissig costuum aantrekt, een vrouw die gaat wandelen, een vrouw in haar eigen huis, een vrouw, wier handengebaar door 't een of ander detail ondersteund werd, een moeder met haar kind, een groepje jonge vrouwen, kreeg den mooien naam van *Palmenzondag*, *Alle Geluk*, *Nieuwe Liefde*, *Terug van 't Bal*, *Hartstochtslied*, *Geen Weduwe meer*, *Indië te Parijs*, *het Morgenbezoek*, *de Japansche Parisienne*, *de Verrassing*, *Herfstbloemen*, *Het kopje thee*, *een Morgen buiten*, *de Jaargetijden*, *de ontbladerde Ruiker* of *Mijn lief gaat voorbij*.

En dat is amusant en ouderwetsig als de oude kleeren uit denzelfden tijd.

Alleen bij uitzondering gebeurt het dat de schilder door 't pijnlijk samentrekken van een jong, bleek gezichtje, door een moedelooze houding, uitdrukking tracht te geven aan ontroering of smart. Maar daar, waar hij zich vol mededoogen heen buigt over een teleurgestelde liefde, of over een verlatene, een bedrogene, of 't voor goed verbreken van den band, schijnt hij zich zelf

te overtreffen en schept hij stukken, die inderdaad meesterstukken zijn. Zoo onder andere, zijn *Wanhopige* (Museum te Antwerpen), *Droeve Zekerheid* (Prinses G. Borghèse) en hetzelfde onderwerp (Verz. Antoni Roux).



ALFRED STEVENS *:* Op bezoek.
(Verz. van den Heer Dehaut, te Bergen (Henegouwen).

De meeste echter van deze *lieve* onderwerpen spelen zich in fijntjes weergegeven kamerhoekjes af. Als binnenhuisschilder muntte Stevens uit en als instinctmatig verruimde hij het genre.

Landschapschilders kennen het uitstekend effect van onze wijde verschieten, die lucht brengen in hun schilderij. Het uitspansel en, meer nog, alles wat op water lijkt, rivieren, meren, vijvers, moerassen, naast scherp omlijnde

vaste dingen, open terreinen, rotsen, boomen, gebouwen, — brengen er iets vaags, iets omwezenlijks, droomachtigs in. De heldere weerkaatsing van een vloeiend, spiegelend vlak, geeft ons, meer nog dan de nevelen en dampen van een bewogen hemel, telkens een anderen kijk op de dingen en opent allerlei aantrekkelijke mogelijkheden voor onze verbeelding. Als Alfred Stevens jonge vrouwen in de intimiteit van hun boudoir voor moest stellen, verving hij deze kleine waterpartijen in het decor, door allerlei soort spiegels en glanzend weerkaatsende voorwerpen, waardoor wij — in een teeder vaag verschiet — vormen en kleuren kunnen onderscheiden, die anders geen deel zouden uitmaken van de schilderij.

Nu eens is het de spiegel van een zoogenaamde Psyché, van een kaptafel of van een *Bonheur du Jour*, dan een hand- of toiletspiegel, of een van een die ronde, verzilverde bollen, tuinspiegels, die de menschen vroeger midden in hun bloemperken zetten; dan weer de glimmende paneelen van verlakte meubels, de vergulde bladen van een kamerschut, de gepolijste buik van een bloemenvaas — tot aan den glanzend geboenden parketvloer toe, waarin onderste boven den weerschijn ineenloopt van wezens en dingen.

In die heele, geestig geschilderde « ouwe rommel », weet Stevens altijd 't al te beschrijvend gedeelte te vermijden; hij wordt niet te uitvoerig, maar elk détail, waarmee hij met een zeker welbehagen 't geheel voltooit, behoudt altijd een zekere pikante belangrijkheid. Hij markeert, zonder dat het den schijn heeft of hij er ook maar aan raakt, den juisten snit, de substantie der verkreukelde stoffen, volgens de grilligste mode gegarneerd — waarover een dames-kleermaker zijn tevredenheid zou betuigen. Met zijn vlug en altjd uiterst nauwkeurig penseel, copieert hij kleinoodiën en ornamenten en heeft er een soort behagen in om ze op de juiste plaats aan te brengen, zonder den schijn aan te nemen als hechtte hij er te groote waarde aan, — een bloem, een bibelot, een afgevallen rozeblaadje, een stompje cigaret, een weggegooide lucifer — tot een beetje sigarenasch toe, zooals o. a. op de *Psyché* van graaf R. de Montesquiou, hoewel geen dezer maar even aangeduide dingen ooit onbescheiden wordt, of de aandacht op onaangename wijze trekt.

Zooals ik zei, alles staat juist op zijn plaats en dat is de zeer groote bekoring van dergelijk werk, dat ons anders licht zou vermoeien.

* * *

Alfred Stevens heeft zien geboren worden en van den aanvang af meegemaakt, de mode van het bibelot en van alles wat vreemd is en exotisch. De rage voor alles wat uit Japan komt, dagteekent van zijn tijd. Ze deed hem allerlei aardige bijzaken aan de hand, om zijn stukken mee te compleeteeren, maar vooral om zijn palet rijker te maken met allerlei onverwachte,



ALFRED STEVENS: HARTSTOCHTSLIED.
(Musée du Luxembourg. Parijs).

frische, heldere kleurschakeeringen, die de heel aantrekkelijke kunst van het verre Oosten onder de geblaseerde oogen der Europeanen had gebracht.

Want, zooals hij zelf in zijn nota's heeft gezegd, doet de mode haar grillen tot op kunstgebied gevoelen en zekere kleuren en schakeeringen van kleuren, zijn in de mode of ze zijn 't niet.

Stevens heeft enkele van deze modes in de mode gebracht. Anderen hebben hem nagevolgd, maar hij is gebleven de onnavolgbare virtuoos van zekere uiterst teer-verfijnde nuances, die hij tot in 't oneindige gewijzigd heeft. Hij heeft blond-grijze tonen, die hem uitsluitend toebehooren, grijs, gaande van zandkleur, door alle mogelijke tinten van beige, door de rossige tinten van dierenhuiden heen, naar een zeker heel licht, rosachtig blond, van daar door asch en wolkengrauw, naar 't gebroken grijs of geel van harskleur, van Zweedsch leder, van biscuit, naar 't teedere rose-geel van 't vleesch van bananen, tot aan zekere bleek-warme, even rozig of zilverig aangeduide tinten, die hij op waarlijk verwonderlijke manier wist te verbinden of te vermengen. Hij was 't, die wist te vereenigen dat streelende geel, die parelachtige rooskleur, dat geschakeerde wit, een stralend, weerkaatsend wit met glanzen als van parelen, al de heldere, vluchtige kleuren, van een korte bui of van den dageraad.

Stevens gebruikte echter minder, — dat was al weer een modekwestie, — het vaag-onbestemde blauw, violetachtig blauw, met bloemennamen, blauw van viooltjes, seringen, maluwe, heliotrope, lavendel, die anderen ons sedertdien hebben doen liefhebben. Dan, het vergeten blauw van Nattier, 't verre, zeldzame blauw van Gainsborough — de groenige bleekheid van turkooizen, die Gustave Moreau in zijn kostbare mosaïeken heeft gevat.

Het blauw, bruin, violet van het tweede keizerrijk, was maar al te vaak hard, afstootend, ondoorzichtig. Het blauw was te hevig, te fel, burgermanachtig luide, zonder weerschijn. Het violet scheen onafscheidelijk aan den ouderdom verbonden, het bruin was een soort van hout of mosterdbruin, havanna-bruin, waarin alle teere fijne tonen ontbraken.

Toen hij begon had Stevens de krachtige, hooggestemde gamma aangenomen, waarvan de zoogenoemde cachemiren sjaals of *cachemire de l'Inde* hem den toonladder aan de hand hadden gedaan, want dit weefsel verlangde voor haar barbaarsch-bonte patronen, den steun van een stevigen toon, waar pit inzat en een rijke kleur. (Zie *Alle Geluk* (Museum te Brussel), *Le Billet de faire part* (Verz. Sarens), *Indië in Parijs* (Schleisinger).

Wat heeft hij ze vroeger niet zorgvuldig geschilderd, die beroemde sjaals, die « *cloisonnés de laine* » zooals Robert de Montesquiou ze genoemd heeft — met welk een eerbied bijna en welk een vuur! Die cachemiren sjaals, een beetje al te hevig en hoog gekleurd, die ons, én Stevens, sedertdien minder

bekoorden, voerden den boventoon in de kleur-harmonieën van zijn heel goede dingen, die hij in 't begin heeft gemaakt. Naast een sjaal met rooden grond, warrig dooreengewerkt met palmen, arabesken en veelkleurige slingers, waarop het geheele gamma van Oostersche kleuren opjuicht onder onze Noorderlucht, had hij machtige, gedragen, volle tonen noodig. Daarvoor gebruikte hij een overvloed van fluweel, van de kleur van dorre blaren of « *Bismarck en colère* » of *Satin Canaque* of *Caroubier* en o-heiligschennis ! hemelsch-blauwe zijde, indigo-blauw van Afrikaansche luchten, dat men reeds op verren afstand raadt en biljart of laurier-groene *Poults de Soie*.

Maar al spoedig, nadat hij ze eerst zeer aandachtig had gecopiëerd, in hun onbewegelijke starheid van klassieke gelegenheidsgewaden, den roem en den trots der burgermans uitzetten, onverslijtelijke, deugdelijke « stukken voor 't leven » zonder welke men zich geen behoorlijken bruidskorf denken kon, — begon hij zich eenige vrijheden te veroorloven tegenover die beroemde cachemiren sjaals van vijfduizend frank 't stuk. Hij waagde ze in plooien te kreukelen en te vouwen! Ze waren nu niet langer het omhulsel waarmee al onze vrouwen er uitzagen of ze een soort van uniform aan hadden. Op de meest oneerbiedige wijze drapeerde hij ze tot een sortie-de-bal, toonde er niet meer van dan een neerhangenden slip, maakte er van, zonder eenige deferentie, 't een of ander volkomen onbelangrijk accessoire, waarin hij uitstekend wist weer te geven 't bonte patroon, met al zijn grillige blâren en bloemen. Maar wat een eenheid, wat een geleidelijke opeenvolging in al die tinten en overgangen van tinten, zoo volkomen juist in de teekening waargenomen, als de stof is gevouwen of in plooien neerhangt. Zoo iets *hangt aaneen* evengoed als de met blaren bedekte herfstbodem van een woud, evengoed als de mooiste Perzische kleeden, die een beetje dof zijn geworden door tijd en gebruik.

Stevens zelf heeft een *cachemire* met gelen grond ontdekt, van een tot hiertoe geheel onbekend geel — diep en zacht, waar de arabesken en palmen zich tot elkaar verhouden in een heel diskreet en bescheiden geheel. Dat stuk is een van zijn triomfen geweest. Hij copiëerde ook nog een andere sjaal, met witten grond, die heel typisch is, maar de gele sjaal wint het van al de andere, vooral als ze samen gaat met een zekere gele, gazen japon, waarvan de schilder heel veel hield en die, eerst met een hooge mate van distinctie gedragen door een jonge vrouw, die t'huis komt van een bal (*Douloureuse certitude*) eindigt met zich een beetje in de haast te drapeeren om een boezem en een paar heupen, waar ze eigenlijk niet om past.

Dit is ook het geval met een robe van witte moesselien, op een onderkleed van rose taf, waarmee de *Dame in 't rose* in het Museum te Brussel is bekleed. Dat kleedje, alle vrouwen zullen 't dienaangaande eens zijn, is een



ALFRED STEVENS: INDIË TE PARIJS.
(Verz. van den Heer Schleisinger, Brussel).

meesterstuk van linnennaaisters- en borduurkunst, van een zeer gecompliceerde, uiterst delikate bewerking, met kleine, fijne, bijna onzichtbare steekjes, als door feeën-vingertjes genaaid. Het is een soort van overkleed over een onderjapon — wellicht de uiterste verfijning van weelde, waaraan door de elegantjes van onze dagen zelfs nog niet wordt gedacht, maar die door hun grootmoeders, de schitterende *cocodettes* van vroeger, werd gedragen. Dit kleedje, dat exquis is in zijn doorschijnende luchtigheid, zacht en soepel, à jour bewerkt en geborduurd, nauwlijks bedoeld om te worden gedragen, wordt nog mooier door een goudversiering, die opzettelijk, om het te completeeren, werd besteld. 't Is een samenstel van blinkend geslepen plaatjes, metalliek blank tegen het sneeuwige wit van de stof, alleen van boven om de mouwen, om het middel en om de polsen. Deze versiering heeft hij later nooit weer voor een ander toilet gebruikt. En ze maakt wel eenigszins een vreemd, stijf-schitterend effect op dit kleedje van bloemenblaren van de kleur der roos, die men *Souvenir de la Malmaison* heeft genoemd — van een bleek, vleeschkleurig wit, met gebroken refleksen.

Letten we ook op het kapsel van de dame... Wat is ze er, zelfs nu nog, mooi en aantrekkelijk mee, heelemaal niet *achter de mode* in onze oogen, die nu toch aan die hoog opgegolfde coiffuren van tegenwoordig zijn gewend, — met haar blonde halsvlecht, die door een zwart chenille netje wordt opgehouden en overal met kleine zilveren loovertjes is versierd.

Een verrukkelijk vol en diep akkoord van zilverzwart en blond, waartegen zoo aardig afsteken het teedere rozenrood van het kleed en het gezichtje, terwijl een zwart verlakt kabinetje van Coromandel, ingelegd met veelkleurige bonte dieren, een krachtiger, stouter toets geeft aan 't geheel.

En dan verder nog dat kleedje van met goud en zilver doorwerkt gaze de Chambéry, óok wit, over een eng aansluitend onderkleed van gele zijde, dat de moderne Ophelia van den *Ontbladerden Ruiker* in het Museum te Brussel omkleedt. Stevens' jonge schoonzuster heeft voor dit figuurtje gezeten en men vindt het nog eens weer, gedragen door een ander, rosharig meisje op zijn *Schilders-atelier*, dat stralende schilderij, een meesterstuk, dat een der glorieën van het Museum te Brussel is. En nog eens weer verschijnt ze op *het Model*, dat een eenvoudige variante van het zelfde schilderij is (Verz. Marlier).

Die mooie kleedjes schijnen eigenlijk niet veel anders te zijn geweest dan een voorwendsel om ze te schilderen! Want de modellen, die ze bekleeden, zien er tamelijk wonderlijk toegetakeld mee uit. Niets zit hun eigenlijk goed vast aan 't lijf. Nooit zijn ze eens heel extra in de puntjes. Stevens schildert niet het correcte beeld van de Modedame van zijn tijd. Hij schildert niets dan een harmonie van kleuren — een glimp van 't geheel van een aardige fantaisie,



ALFRED STEVENS : Een pijnlijke zekerheid.
(Verz. van de Prinses G. Borghèse, geb. Caraman-Chimay, Parijs).

waarvoor de natuur hem alleen de toonverbindingen leende. Een document voor de kennis van het costuum moet men er niet in zoeken !

Het meest volmaakte type in deze manier is zeker het prachtige stuk, dat hij het *Lievevrouwenbeestje* heeft genoemd (Museum te Brussel). Een jonge vrouw, profiel gezeten, met de haren los over de schouders en een klein



ALFRED STEVENS : WANHOOP.
(Museum, Antwerpen),

moskleurig capotje met keelbanden op, de buste eng gegoten in een zeer gekleedde, maar een beetje gefaneerde, niet dicht geknoopte corsage van 't rood van stervende rozen, handschoenen met kappen en een tak gemaakte irissen in de hand. Achter haar, bij wijze van achtergrond, een wijd uitgeplooide Oostersche stof.

Ziedaar de schikking van een geïmproviseerd atelier van de meest verfijnde smaak. Het heeft den kunstenaar een werk ingegeven, dat onvergelijkelijk, verbluffend werd uitgevoerd. Nooit te voren is zóo een jong gezichtje, bijna doorschijnend als paarlemoer, opgebloeid tusschen een geheel van heldere, rijke, onverwachte kleuren. Dit werk is het onmiddellijk vervolg — 't geleidelijk voortgaan langs den tot heden afgelegden weg, een vervolg op zijn fatsoenlijke burgerdametjes met crinolines, cachemiren sjaals en hoeden, Pamelas, die we met hem verrassen, in hun boudoir of bij hun toilet. De liefhebbers van verhaaltjes gaan echter voort met deze vroegere boven hun jeugdiger, meer fantastische zusteren te verkiezen.

PAUL LAMBOTTE.

(Wordt voortgezet).

W. PENAAT (Vervolg) [1]

DE in het laatste kwart der vorige eeuw allerwege ontstane beweging in de technische kunsten, al droeg zij ook in zich de kiemen van eene nieuwe kunst, was op zich zelf niet anders dan een laatste opleving eener oude, voorbijgegane kultuur, en als zoodanig ook maar van betrekkelijk belang. Niet dan sporadisch en vooral zeer diep onder de oppervlakte zagen wij iets dat werkelijk nieuw mocht heeten, dat wees op eenen nieuwen tijd; feitelijk zagen wij niet anders dan een onvolkomen comprimé, in een klein fleschje geperst, van alle vormgeving sedert het begin der Gothiek, met een paar droppeltjes uit voor-Gothische tijden. Dat, vooral in Engeland en Holland, de dozis Gothiek in dit mengsel wel de grootste was, laat zich verklaren. In de eerste plaats beantwoordde de Gothiek zéer zuiver aan het nieuwe rationalisme. En dan moest in Engeland, dat geen diep doordringende renaissance had gekend, dat door al zijne stijlen, met Chippendale, Sheraton en Hepplewhite incluis, trouw was gebleven aan de Gothiek, een reaktie op de burgerlijke stijlloosheid wel terug grijpen naar dien zelfden stijl, die welhaast met land en volk vergroeid was. En ook in Holland, dat nog pas de Viollet-le-duc-sche neogothische school had zien bloeien in P. J. H. Cuypers, dat bovendien aanvankelijk vooral te leer ging bij Engeland, moest de beweging wel even onder een krachtigen gothischen invloed komen.

Inderdaad zien wij in het Hollandsche werk uit den eersten tijd der beweging in hoofdzaak allerlei gothische elementen. Eerst langzamerhand komt er een uitbreiding over andere stijlen, en eerst in den laatsten tijd komen duidelijk aan den dag, zooals gezegd, nieuwe elementen die inderdaad nieuw zijn, die niet achteruit wijzen, maar vooruit.

Ook Penaat heeft die verschillende fasen doorgemaakt. Afbeelding I vertoont een kastje dat én in zijn bouw én in zijn détails volkomen gothisch is. Zelfs zijn met versmading van alle na-gothische technieken de vergaringen bevestigd met opsluitpennen, en de *scharnieren* en *sleutelplaten* opgenageld.

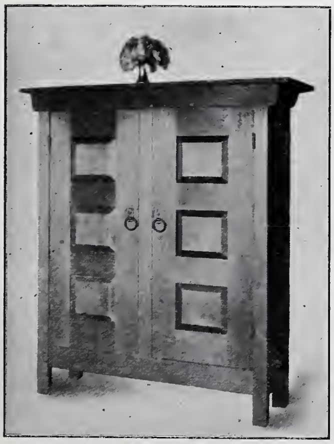
(1) Zie *Onze Kunst*, Deel XI, blz. 223 (Mei 1907).

Toch zijn er in al zijne ontwerpen reeds van het begin afaan elementen te vinden die wijzen op een naar uiting zoekende persoonlijkheid, en op een zuivere moderniteit. Vooral komen deze trekken uit in de uiterst fijne ver houdingen en in de zeer bizondere combinatie van een strenge soberheid met een aangename deftigheid en rijkdom, en al heel spoedig ook in sommige oplossingen van détails. Diezelfde persoonlijkheid en moderniteit bewerkten tevens dat Penaat niet lang zich kon blijven tevreden stellen met oude gegevens, al waren die ook eenigszins verwerkt. Al spoedig zag hij in, dat de weg naar een zuivere vormgeving lag, niet over elementen uit vroegere stijlen, maar over nieuwe technieken en de door die technieken geschapen mogelijkheden. Hij begreep dat het rationalisme der beweging de bedoeling had *nieuwe typen* te vinden, beantwoordend aan eenen nieuwen tijd, dat het daarom ook inderdaad rationalisme moest zijn en dus vooral moest vermijden het gebruik van bijkomstige elementen die door een verleidelijke dekoratieve werking een van den juisten weg aflokkende verwarring te weeg brengen.

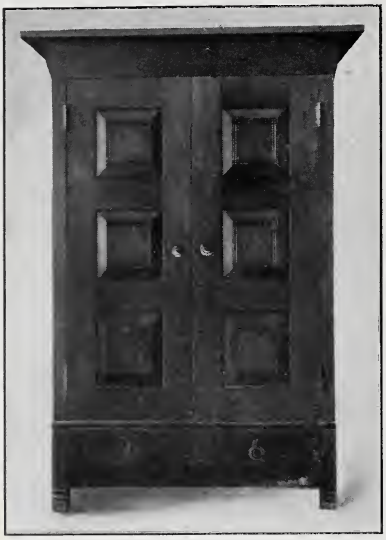


Afb. I. W. PENAAT.

Afbeelding II laat zien een groote kast met betrekkelijk zware deuren. De zwaarte dezer deuren zou het gebruik van opgelegde scharnieren als die van Afb. I aannemelijk gemaakt hebben; zelfs zouden dergelijke scharnieren aan het geheel in niet geringe mate iets expressiefs hebben gegeven. Al was het dus pijnlijk ze niet te gebruiken, toch was het noodzakelijk en juist en goed. Wel zien wij bij deze kast de vergaringen nog bevestigd door opsluiting, zelfs met ijzeren nagels, maar alle verbeteringen kunnen ook niet in eens bereikt worden, en bovendien vinden wij in de ongeveer gelijke kast op afbeelding III, deze onjuistheid reeds vermeden.



Afb. II. W. PENAAT.



Afb. III. W. PENAAT.

De vergelijking der meubels van afb. II en III, geeft ons ook langs anderen weg een aardige kijk op de ontwikkeling van Penaat's rationalisme. Ik zeide het reeds dat het rationalisme der nieuwe beweging de bedoeling had nieuwe vormentypen te vinden. En nu is het eigenaardig dat bijna over het algemeen die bedoeling wel schijnt vergeten. Inderdaad is in den beginne dat rationalisme over de geheele linie streng doorgevoerd, maar al heel spoedig bekleed met een verzachtend, een sluierend manteltje van « Sierkunst » die waarlijk geheel te onpas kwam, omdat zij reeds ging voltooien, ging afwerken, en dus een volgend, een verderliggend doel nastreven, terwijl de oorspronkelijke bedoeling, het vinden van nieuwe typen, nog in het minst niet bereikt was. Door het inhalen van « Unzeitgemäsze » elementen is er een ontijdige kentering gekomen in het rationalisme, die nu maar algemeen als juist wordt aangenomen zonder ook maar eenigen schijn van juistheid te hebben. Dat zelfde rationalisme dat met gejuich en enthousiasme werd begroet bij zijn komst, krijgt nu al het heilige kruis na. Waarlijk te vroeg en te onpas! En ten slotte ook maar schijn. Want, wie nog maar eenigszins zich bewust is dat het doel van onzen tijd moet zijn zuiverheid en echtheid te zoeken, hij kan dat rationalisme nog niet prijsgeven. Wie dat wel doet bereikt alleen een schoone schijn, die, weggenomen, niets overlaat dan een grof, ruw karkas, dan de zeer onvolkomen, plompe vorm van het primitieve rationalisme uit den eersten tijd der beweging. Dit alles vindt zijn oorzaak daarin dat het rationalisme van het begin af aan niet juist is begrepen, dat de bedoeling ervan niet op den duur is vastgehouden. Men wilde terug naar den « oervorm », timmerde daartoe eenige niet of wel doorgezaagde



Afb. IV. W. PENAAT.



W. PENAAT : EETKAMER-AMEUBLEMENT.

boomstammen, minstens toch balken in elkaâr, en toen men iets had dat naar een vorm leek, dacht men er te zijn, en ging versieren. Dat zulk een wijze van werken een funeste invloed moest hebben op de beweging, ligt voor de hand, en kunnen wij thans zien.



Afb. V. W. PENAAT.

Terugkomend tot Penaat, mogen wij zeggen dat hij gelukkig een juister inzicht heeft getoond. Wij zien hem zoeken in de eerste plaats naar een goede vorm in zijn ontwerp als geheel, d. w. z. naar zuivere verhoudingen en fraaie indeeling. Heeft hij dit bereikt, dan gaat hij niet versieringen op het geraamte plakken, maar hij gaat, zuiver rationeel, trachten vormen te vinden voor de onderdeelen, hij zoekt naar oplossingen in de détails. De vergelijking der afb. I, II en III doet ons dit duidelijk zien. Al de onderdeelen van het kastje op afbeelding I zijn ruw, onbewerkt, vormloos. Het dek is bot op de stijlen gelegd, alleen (dit was hem toch blijkbaar te machtig) is er een schuine kant aan geschaafd. De ingelegde versieringen der paneelen tellen niet meê; zij zijn gelijkwaardig aan scharnieren, sleutelplaten en opsluitpennen. De kast van afb. II is al verder. Er is een begin van vorm in de paneelen, in elk geval een zoeken ernaar, en er is een kap waarin eenige vorm te vinden is. Nummer drie brengt ineens een heel eind verder. Het zoeken van vorm in de paneelen is belangrijk gevorderd (de kraaltjes hebben hier niet de waarde van versiering, zij zijn niet anders dan vormgeving); de kap krijgt veel meer een zuivere vorm, en, wat vooral belangrijk is, er komt vorm in de stijlen. Bovendien wordt de vorm van het geheel hier nader gepresiceerd, door de kastbodem aan den buitenkant zichtbaar te maken, zoodat het meubel gescheiden wordt in een dragenden voet, en de daarop rustende kast, een belangrijke aanwinst! Ik wijs er op dat waar de vormgeving vooruitgaat, de versiering in gelijke verhouding afneemt, een steeds zuiverder wordend rationalisme. Want inderdaad is de beteekenis van scharnieren, sleutelplaten en opsluitpennen *niet*

constructie, maar versiering, en die van schuine bossingen en kralen *niet* versiering, maar vorm.

Nu is hiermede niet gezegd dat de verkregen vormen reeds volkomen goed zouden zijn. Integendeel is b. v. de wijze waarop (zie afb. III) aan den stijl een voet is gemaakt foutief. In plaats dat deze voet door meerdere zwaarte uitdrukking geeft aan de belangrijke, dragende functie die hij heeft, is hij juist door de twee kralen die er in zijn gesneden, dunner, schraler, zwakker geworden, niet alléen feitelijk maar ook voor het oog. Maar de verdienste zit dáarin, dat geen genoegen werd genomen met den van onnutte aanhangsels ontdanen zuiveren hoofdvorm, maar dat er naar gestreefd werd, ook in de onderdeelen vorm te brengen, waardoor alléen een stelsel van vormen zou kunnen ontstaan. Dat intusschen die eerste oplossingen niet de juiste waren, voelde Penaat zelf ook en hij trachtte dan ook andere, betere te vinden. Als wij bij het aangehaalde voorbeeld van den voet blijven, dan zien wij hoe aanvankelijk nog getracht werd een beteren poot uit de dikte van den stijl te vormen. Afbeelding IV geeft nog eens dezelfde kast, verder gewijzigd en verbeterd. Hier is de poot reeds veel beter, hoewel hij *feitelijk* nog het zelfde gebrek heeft als die van afb. III. Er zat dus niets anders op dan een poot te maken, zwaarder dan het hout van den stijl. Dat hierin niet al dadelijk de oplossing is gezocht, is waarschijnlijk hieraan te wijten dat daardoor zoo licht zou ontstaan een navolging van den ouden vorm (balpoot, enz.) uit de Renaissance. Is inderdaad deze of dergelijke overweging gehouden, dan steunde die op een zekere zwakheid die te boven gekomen moest worden, en ook inderdaad te boven gekomen is. Afb. V toch doet ons zien een meubel waarvan de pooten veel zwaarder zijn genomen dan de dikte der stijlen, terwijl zij, heel oppervlakkig misschien aan een ouden vorm herinnerend, toch geheel nieuw en zuiver modern zijn.

Een dergelijke ontwikkeling als ik hier naging in den vorm der pooten, vinden wij ook in vele andere onderdeelen. Zoo zal de beschouwing van Afb. IV ons weêr een belangrijken vooruitgang laten zien, vergeleken bij Afb. III. De paneelen zijn veel fijner van vorm, de kap komt tot een zuivere oplossing. Afb. V brengt alweêr een heel eind verder. Hier is aan alle onderdeelen, aan de stijlen boven den voet, aan slaglijsten, aan regelwerk en laden en aan het dek een vorm gegeven, terwijl de vorm der paneelen is gewijzigd. Bovendien geeft de vorm van het geheele meubel een nieuw type te zien dat nog niet bestond. Natuurlijk volgt in tijdsorde afb. V niet direkt op afb. IV. Maar voor wie Penaat's werk kent, is daarin gemakkelijk de ontwikkeling te vinden tot het meubel van Afb. V, én wat den hoofdvorm, én wat den vorm der détails betreft. Intusschen brengt Afb. V ons ineens op geheel nieuw terrein; wat Penaat aangaat, zou ik haast zeggen op gevaarlijk terrein.

Want zagen wij bij de pooten dat deze zuiver bleven van elementen uit oude stijlen, bij andere détails meen ik in de vormontwikkeling bedenkelijke neigingen te zien naar oude stijlen. Bedenkelijk, niet omdat alle oude vormen nu maar à tort et à travers geweerd moeten worden, maar omdat zooals Penaat hen toepast, daarmeê afgeweken wordt van het goede beginsel van rationalisme, dat als het thans reeds werd losgelaten, waarlijk te vroeg zou worden prijs gegeven. Want al zegt Penaat nu zelf, niet zonder een zekere voldoening, dat « dat rationalisme reeds begint tot bezinning te komen », hij weet ook wel dat dit eigenlijk maar gekheid is. Want in dit « tot bezinning » komen bedoelt hij in goed Hollandsch dat het heeft afgedaan. En het mag nog niet afgedaan hebben. We zijn waarlijk nog te veel aan het begin, we hebben heusch nog zoo weinig gevonden, dat van belang kan zijn voor een nieuwen tijd! Laten we nu maar kalm voortwerken, heel voorzichtigjes aan, zonder haast, zonder ijdelheid op wat wij allemaal wel kunnen, zonder schuine oogjes vooral naar onze Duitsche vrienden, die zulk rijk en kostbaar werk mogen maken en daardoor nu zoo erg «mondain» worden. Kom Penaat, gij weet dat toch ook wel allemaal, van dat machinalisme en zoo, en van dat nieuwe vormenstelsel dat daarmeê in verband staat, gij weet dat allemaal nog veel beter dan ik, en daarom was dat « tot bezinning komen van het rationalisme » eigenlijk maar een grapje van U. Goed, laat het tot bezinning komen, maar laat het nog niet afgedaan hebben; waarlijk, wij verwachten nog zooveel van U, wij hopen zoo erg dat juist gij ons een heel eind op den goeden weg zult helpen, en daarom doet het ons een beetje verdriet als gij



Afb. VI. W. PENAAT.

van die dingen doet die doen denken dat het « rationalisme tot bezinning komt ». Toen ik uwe meubelen zag op de tentoonstelling van « Architectura » in 1905, toen ik die goed aan alle kanten bekeken had, en nog eens, en nog eens, toen zei ik tegen mezelf : « Ik wou dat ik dat kon maken, en wat ben ik blij dat ik het niet gemaakt heb ». Want bekijk nu zelf nog eens de afbeelding van de kast die hier is afgedrukt (VI), en houdt dan vol dat die kast zuiver is, geheel en volkomen zuiver zooals gij uw werk zuiver wilt hebben. Dat kunt ge niet. Ge kunt wel zooiets praten van dat oude vormen toch niet geheel verworpen behoeven te worden, maar gij kunt niet verdedigen de zuiverheid van de om de stijlen rondloopende plint, en van de cannellures in de stijlen en slaglijsten, en van de gegronde, met zwarte plaat ingelegde stijlen, en van de verdikkingen in de stijlen op de plaatsen der vergaringen, en van, ten slotte, de geheele behandeling van het meubel. Dat kunt ge niet, omdat gij, gelukkig zelf wel beter weet.

(Slot volgt).

T. LANDRÉ.

KUNSTBERICHTEN

(VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN)

▫▫ UIT AMSTERDAM ▫▫

TENTOONSTELLING ST. LUCAS

WELKEN zin het heeft, dat in Amsterdam naast Arti een ander kunstgenootschap jaarlijks een tentoonstelling van schilderijen en teekeningen opdischt, zal wel niemand recht duidelijk zijn, die niet begint met de zaak aan den praktischen kant te bekijken en overweegt, dat tien wanden meer ruimte tot uitstalling van schilderijen bieden dan vijf. Die verklaring ligt nog gereedelijker voor de hand als in aanmerking wordt genomen, dat er gaandeweg vermenging van Arti en Lucas-leden plaats vindt, zoodat de een voor een filiaal der andere vennootschap kan worden gehouden en er aldus een dubbele kans is wat van den overvloedigen kunstvoorraad aan den man te brengen. Want waarlijk, als men van Arti naar Lucas gaat en keert, moet de bevinding van het gehalte der geëxposeerde werken zich uitspreken als van een dergelijke soort; alleen valt bij Lucas een minder nauwe keuring der inzendingen waar te nemen, allicht omdat er in 't Stedelijk Museum meer ruimte is! Van eenig principieel verschil der kunstsoort, echter geen spoor. St. Lucas was voorheen, jaren geleden, niet anders dan een gelegenheid tot samenkomen van academieleerlingen, die wat vertier zochten in kameraadschappelijk verkeer; aan hun vereeniging wilden zij ook een cachet van degelijkheid geven en ze meenden hun intellectueele ontwikkeling te kunnen dienen, door beurt om beurt over een kunstaangelegenheid wat te lezen of voor te dragen. Het was aldus een sympathieke ontspanning in het vrije van het dagelijksch verblijf in de duffe pleister- en gewichtige schilderklas, en die van dien kring deelgenoot waren, zullen nog aangename jeugdherinneringen daarvan hebben, en terugdenken aan geanimeerde discoursen bij lange pijpen en potten bier. Hoe de ....ontaarding is gekomen weet ik niet mee te deelen; de kring van stamgasten breidde zich daar uit waarschijnlijk, toename van kunstlievende leden, aanblijven van hen, die van academieleerling « gevestigd » schilder werden. Ik vermoed, dat vooral door dezen, in het besef hunner volwassenheid, den doorslag werd gegeven aan de verandering van het oorspronkelijk karakter der Lucas-vereeniging, die zich nu aan de wereld ging vertoonen als een heusch kunstgenootschap, dat op denzelfden voet en van gelijk gehalte ongeveer als Arti, jaarlijks met een schilderijtentoonstelling kan uitkomen.

Nu de zaak echter tot dezen bloei is gekomen, mocht ik wel wenschen dat de leden gingen inzien de overmatige kwistigheid van het aanbod hunner producten. Zoo'n uitpakking van honderden schilderijen is niet te zien met sporadische merkwaardigheden door de overgroote meerderheid weinig zeggende middelmatigheden. De vereeniging heeft immers, meer dan Arti, nog een huishoudelijk karakter? Als dan voor het exposeeren een ander stelsel gevonden werd Niet meer zoo'n plotselinge stortvloed van zoogenoemde kunstwerken, maar het organiseeren van permanente tentoonstellingen van wèlgekozen groepen uit het ledental, waaronder er toch meerderen zijn die voor waardeering of althans voor scherper

beoordeelen in aanmerking kunnen komen.

Zoo zou de vereeniging eenige belangstelling voor haar werkzaamheid kunnen verwerven en ook bereiken dat, wat verschillende leden presteeren, nadrukkelijker werd aangewezen.

TENTOONSTELLING IN ARTI — Deze tentoonstelling had op die van Lucas al vast dit voor, dat er minder overdaad van « kunstwerken » was. Ook waren hier enkele krachten opgekomen die de verschijning van een tentoonstelling heeten te kunnen opfleuren. Maar ook dit viel niet mee dezen keer. Breitner was er met een vrij groot schilderij : *Schuiten in het dok*, gezien tegen den avond ; een belangwekkende compositie en klaarblijkelijk ook grootsch van opzet, maar met ongenoegzame macht doorgevoerd. Van Bauer een teekening ombestemd en mat en van Mesdag een zeestuk, als eenieder het al droomen kan. Dysselhoff zond een nieuw exemplaar voor zijn serie aquarium-schilderijen, uiterst bekwaam geschilderd, zonder meer echter, en Karssen twee stemming-schilderijtjes, waarin de hem eigene stamelende uitzegging van een emotie nu overging in een gemelijke voordracht, en de schildering erger dan onbeholpen, knutselend was. Dan was er van Bastert een schilderij, niet van zijn sympathiekste uitingen, maar Dupont vertoonde een gewichtige proeve van zijn geestkrachtige beoefening der graveerkunst, met de bekende reproductie van Potters' schilderij Dit en een stilleven van Verster waren in hun technische beteekenis de achtbaarste werken der tentoonstelling. Het stilleven van Verster was weder van die simpele samenstelling, waarmee hij zich in de laatste tijden vergenoegt, om een nieuw schilderij op te zetten; 't zijn wat eieren in een zinken of houten bak, geplaatst op een met zink beslagen tafel en dan tegen een effen gepleisterde witten muur. Dezelfde simpelheid ook in de belichting, die steeds vlak en zeer gelijkmatig is. Er is niets dat werken moet naar eenig effect; alles er in, tot aan de minutieus waargenomen spijkertjes in het zink, moet zijn eigene waarde krijgen. Ik weet onder de modernen weinig voorbeelden van hoogen ernst als bij dezen schilder, die het vermogen heeft de spankracht uit zijn vroegere uitingen van een gepassionneerden kleurzoeker, te onderhouden in zijn tegenwoordige werk van geheel tegenovergestelden aard, dat volkomen vrij van onstuimige bewegingen, uit bezonnenheid en ingehouden kracht geleid wordt. Zijn kunst heeft bij deze inkeering aan intensiteit er bij gewonnen, zooals een reflex dieper van kleur is dan een fel uitschijnend hooglicht. Het zal blijken hoe belangrijk Verster's streven is als kenteekening van het verloop in een kunstbeweging.

Het is niet verwonderlijk dat veel tentoonstellingbezoekers dit voortbrengsel van vaste overtuiging en sterken wil voorbijzien, om de aloude rede, dat het onderwerp er zoo onbeduidend is. Voor een behendig opgesmukt schilderij, doortrokken van conventie, *Slapedoe* — dat wil zeggen een jonge schoone vrouw met een kind op schoot — van Simon Maris, verwijlen zij in verrukking. Een der belangrijkste schilderijen verder, op Arti, was een landschap van A. R. Mauve : een gezicht over wat, even welvende, akkers begrensd door kreupelhout De lucht was er niet gelukkig bij, maar dit was eens een landschap met kwaliteiten buiten de lijn der gelijktonige verdienstelijkheden van een heel leger beschaafde schilders uit onzen tijd. Een figuurstuk van Hart Nibbrig trok aan door een aardig geslaagde typeering, het idealistisch opgezette landschap van Moulijn en ook die van Wiggers worden al te bleekzuchtig. Een Stilleven van Van der Valk, te rauw en met oppervlakkige gemakkelijkheid geschilderd ; Briët daarentegen, die zijn schilderijen zoo deugdelijk doorwerkt, raakt te vast op honk met het genre : binnenhuis. Een bosch met sneeuw, van Van Soest, hoewel van zuiveren aanslag, was mij te veel bij den aanhef gebleven. Monniekendam gaf zoowel in Lucas als in Arti bewijzen, dat zijn kleurrijkheid te zwaar opgeladen en zijn doortastende schilderwijze te bruut van beweging is. Er konden nu nog wel verschillende werken als het betere deel van deze tentoonstelling genoemd worden, maar de onderscheidenheid van gehalte of de verhoudingen in de te waardeeren verdien-

sten, zijn te subtiel om ze afzonderlijk aan te duiden.

W. S.

UIT ANTWERPEN

TENTOONSTELLING FRANS HENS KUNSTZAAL FORST VAN 2 TOT 12 MEI 1907

BUITEN zijn deelneming aan enkele groote tentoonstellingen, had Frans Hens in de tien laatste jaren niet veel meer van zich doen hooren.

Een eigen tentoonstelling van een vijftigtal grootendeels nieuwe werken, was dan ook een niet alledaagsche kunstgebeurtenis. Men vond er de gelegenheid om de zeer bijzondere verdiensten van dezen schilder weer eens ten volle te waardeeren.

Hens is vóor alles een gevoelig kolorist. Hij weet niet enkel kleur te *zien* — maar hij weet haar ook te kiezen, d. w. z. ieder stuk geeft bij hem een volmaakt kleuraccoord, een kleurenstemming waarin één toon overheerscht, gesteund en gedragen door de meest verscheiden nuancen. Hij behoort niet tot dezulke, die maar het eerste 't beste landschap of zeestuk naschilderen, zich weinig bekreunend om den zin, den geest van het onderwerp. Hens *voelt* iets eer hij aan 't schilderen gaat, en dat is reeds zeer veel; hij voelt het mooie en bijzondere van een kleurschakeering, die in de natuur misschien maar één minuut aanhoudt, om dan te vervagen, te verbleeken als een regenboog. Maar juist dat vluchtige moment weet hij te kiezen in zijn meest intense pracht, om het vast te houden met een forsche, gespierde hand, die den ook technisch volmaakten schilder verraadt.

Men kan niet zeggen, dat hij daarbij sterk dramatiseert, dat hij in de natuur een overvloeiend zieleleven uitstort, dat hij haar een laaiende passie of een grenzeloozen weemoed vertolken doet. Maar dat is ook niet noodig. Hoeveel hooger bevrediging geeft ons dit klare, eerlijke werk, waarin enkel de stille vreugde leeft van een fijn bewerktuigd mensch, — dan het machtelooze geworstel van sommigen, die misschien diepe ontroering kennen, maar ons die niet weten te openbaren.

Wat bij 't binnentreden van deze expositie al dadelijk treft, is de groote verscheidenheid der kleurstemmingen. Verre van alles met een zelfden toon te overgieten, zooals zekere schilders die de natuur steeds door een gekleurden bril schijnen te bekijken, is ieder doek bij Hens weer een nieuwe verrassing, een nieuwe vondst. Het wije, vrije waait er u uit tegen, als uit een open raam, de frissche Scheldebries vooral, waarin reeds iets van de pekelige zeelucht prikkelt. Want Hens is vooral de schilder van de Schelde, om en bij Antwerpen. Als geen ander heeft hij haar gezien, gevoeld, begrepen, in haar strakke klaarheid, haar felheid van kleur, haar scherpte van licht. Het jachtende, zwalpende water, dat langs de breed kronkelende oevers schuurt, of in schuimkoppen opspat tegen de botte visschersloepen weet hij in zijn soepele levendigheid weer te geven. En ook de luchten, de fantastische windluchten, die nu eens als een dreigend onheil boven de wereld hangen — en dan weer versmelten met het spiegelvlak van 't water tot één parelmoerig waas, waardoor de zon even een zachte iriseering heenblozen laat.

Zoo wij den schilder een verwijt wilden maken, zou het zijn dat hij in zijn gewetensvolle natuurobservatie soms wat zwaar wordt. Zekere kijkjes aan 't « Vlaamsche Hoofd », aan Burcht, zitten wat al te log in de kleur. En zijn wolken zijn soms te massief, te tastbaar. Ik zeg niet, dat die dingen er op een gegeven oogenblik niet zóó hebben uitgezien — maar dan waren ze zeker niet mooi, en dan was dat oogenblik ook niet gelukkig gekozen. Men vindt bij Antwerpen van die hoekjes met roode daken, gele wanden, groene boomen, blauwe lucht, die de zon door een vochtige atmosfeer beschijnt en de kleuren in schrille, verblindende contrasten doet spreken — en die men kwalijk een dankbare stof kan noemen.

Overigens voelt Hens zich pas op 't deinende water in zijn ware element. Hij heeft het geheel in zijn macht, hij heeft het door-

voeld en doorleefd, en de oneindig verscheiden indrukken die hij er opdeed in kleurenrijke schilderijen voor ons bewaard.

VIERDE TENTOONSTELLING DER SCHILDERS-ETSERS — KUNSTZAAL FORST — VAN 14 TOT 26 MEI 1907

Een voornaam en stemmig zaaltje, waar enkel de doffe tonen der ingelijste «prenten» fluisterend spreken....

Een keur van degelijk werk, waaronder reeds veel van ouds bekend was, maar hier in het ensemble toch weer gaarne werd teruggezien.

Hier zijn de knappe etsen en een groote akwatint van Baertsoen, stedehoekjes uit Brugge, uit Zeeland, uit Amsterdam en elders, — onovertroffen in hun aard, en die men enkel wat minder eenvormig, wat minder eentonig van behandeling zou willen zien. Baertsoen systematiseert zijn kijkjes uit de meest verschillende streken op een wijze, die ze allen aan elkaar doet gelijken. Dat spreekt nu wel voor de sterke persoonlijkheid van den kunstenaar die overal zichzelf blijft, — maar toch zou wat meer verscheidenheid hier zeker niet schaden.

Daarnaast zien we de fijntjes geteekende figuren van Armand Rassenfosse, die in dit tijdschrift onlangs uitvoerig behandeld werd. Uit de in verschillende tinten en op verschillende manieren getrokken afdrukken van eenzelfde plaat, blijkt de bezorgdheid van dezen volbloed etser voor de techniek van zijn kunst; men ziet dat hij haar volkomen meester is, en kan het alleen betreuren dat hij altijd maar met studies of enkele figuurtjes, nooit eens met completer en meer voldragen werk voor den dag komt.

Eugeen Laermans laat zich aan de techniek minder gelegen liggen; het is er hem meer om te doen een indruk vast te houden, een boerentype te schetsen. Hij doet het zeer handig, met zijn bekende neiging tot het karikaturale. De eenigszins gewijzigde opvatting, die we tot ons genoegen in zijn jongste schilderijen bespeurden, vonden we in de meeste van deze etsen nog niet weer.

Consciencieus en nauwkeurig blijft steeds Charles Mertens. Deze zeer talentvolle schilder schijnt het maar niet met zichzelf eens te kunnen worden. Van jongs af tot fijnschilderen geneigd, begaafd met het oog en de hand van een Gothiek, heeft hij zich laten overhalen om zijn trant geheel te wijzigen, om het preciese van zijn teekening te vervagen en om zijn scherpziende blik moedwillig met een waas te verdooven. Natuurlijk heeft hij ook in *die* manier uitstekend werk geleverd, daar hij nu eenmaal kunstenaar was bij Gods genade; maar... chassez le naturel.... En wij apprecieeren Mertens steeds het meest, wanneer hij geheel zichzelf is, d. w. z. wanneer hij een fyzionomie, een figuur — zooals hier in tal van etsen — met bezonnen uitvoerigheid nateekent.

Van heel ander temperament is de tweede Antwerpenaar van de bent, Frans Hens — óók een door en door beslagen etser, die er echter heel wat forscher op loskrabbelt. Bij voorkeur werkt hij in «vernis-mou» dat zich tot vrijer behandeling leent. Magistraal is de hierbij afgebeelde prent naar zijn eigen schilderij *het Wrak*.

Voor de zooveelste maal kregen wij hier de etsen van James Ensor weer eens onder de oogen; terwijl men enkele dingen, als het kijkje op Mariakerke, en *de Kathedraal* gaarne terugziet, kunnen ons op den duur zijn akelige kwasterijen toch niet bevredigen. Die dingen zijn hoogstens goed genoeg om ons eens aan 't lachen te maken — en daarna wordt men ze van harte beu.

Met ingenomenheid vermelden we echter het werk van een nieuweling: J. de Bruycker, uit Gent. Volkstypen, drukbewogen marktpleinen, kromme Gentsche straatjes, geeft hij ons te zien. Ook hij neigt wat al te zeer tot de charge, maar toch nog binnen de grenzen van het genietbare. Het schijnt ons dat van dezen jongen kunstenaar veel te verwachten is, wanneer hij zich door zijn neiging tot grappenmaken niet al te zeer van den weg laat brengen.

Ten slotte een woord over den «genoodigde» van dit salonnetje: den Franschman Félix Bracquemond, een celebriteit, die ons echter, buiten een paar studies van een ouden haan, niet erg is meegevallen. Het is



FRANS HENS : HET WRAK.

(Vernis-mou naar zijn eigen schilderij).

braaf, academisch werk, waarin niet veel « poot » en heelemaal geen « ziel » zit.

B.

□ □ □ UIT BRUSSEL □ □ □

TENTOONSTELLINGEN IN DEN KUNSTKRING De Salonnetjes en tentoonstellinkjes blijven elkaar opvolgen, bijna met de snelheid van een cinematograaf... Nauwlijks heeft de eene schilder zijn doeken aan den wand gehangen in een der beide zalen die de *Cercle* ter beschikking zijner kunstenaars-leden heeft gesteld, of de tweede wacht reeds ongeduldig op het oogenblik dat hij de zijne mag ontpakken. Wat zeg ik? t'is niet alleen de eene schilder, die den ander er uitdringt, zooals de spijker in het spreekwoord. Tegenwoordig volgen ze elkander op bij koppels, er wordt in deze, onze dagen bijna altijd door twee te gelijk geëxposeerd en vaak zelfs komen ze met hun drieën. Wat een gedrang en geduw en wat een vinnige concurrentie! Ik weet tegenwoordig bijna geen enkel beroep, waar die laatste zoo koortsachtig is.... Maar dat van den rampzaligen kritikus is waarlijk ook niet te benijden! Hij wordt in waarheid overstelpt — overstroomd door dien overtoevloed van schilderwerk;... hij smeekt om genade, hij raakt er mee in de war en vliegt als een halve gek van de eene expositie naar de andere — het kan niet anders of eerlang zullen zijn oogen, zijn hersenen zelfs er onder lijden! Nauwelijks heeft hij den tijd om eens tot zich zelf in te keeren, om de stof te verwerken en aan al die verschillende producties de aandacht te wijden, die ze verdienen of waarop ze in ieder geval aanspraak meenen te mogen maken. Noodgedrongen moet men kiezen — een zekere schifting bewerkstelligen, zich tot een zekere keurkeuze bepalen. Bij 't naslaan van mijn nota-boekje ontdek ik o. a. enkele aanteekeningen aangaande J. P. Taelemans, die een goeie maand geleden in den Kunstkring geëxposeerd had, tegelijk met F. G. Lemmen en Frans Gaillard. Reeds dikwijls heb ik de lezers van dit tijdschrift mogen wijzen op 't eerlijke, gewetensvolle, solide talent van den heer Taelemans, op zijn groot doorzettings-vermogen, zijn enorme werkkracht, zijn kennis van zijn eigen kunnen, de vele hulpmiddelen, die hem ten dienste staan, zijn getrouwheid aan het eenmaal voor oogen gestelde doel. De afwisselende grillen der mode hebben op hem niet den minsten vat. Hij heeft nooit in het zog van het vóór hem uit stevenende schip gevaren! Hij houdt zich aan de goede, oude, gezonde traditie en laat zich niet overduvelen door den bluf, die in onze schilderskringen meer en meer den boventoon begint te voeren. Zijn werk verraadt niet de minste weifeling of zwakheid. De factuur er van is stevig en consistent. In den afgeloopen winter heeft hij ons enkele hoekjes uit de Brusselsche voorstad getoond — die voorstad, die hij boven alles op prijs stelt en met echt vaderlandslievende warmte koestert en verzorgt. O. a. exposeerde hij zijn *Vlaamsch Dorp, Zondagmorgen* en *Vesperluiden*, drie heerlijke stukjes, vol innigheid en emotie onder hun krachtige en vette pâte. Deze wijze van schilderen is één met 't echte, gezonde, Brabantsche leven. Zij bezit er van een stoere hartelijkheid die vrij is van alle ondeugd of moedwilligheid. Met niet geringer meesterschap behandelt Taelemans de intieme hoekjes van onze goede stad. Hij schetst er ons de geheele fysionomie van, met de tot in de kleinste kleinigheden afdalende zorgen van den portrettist. Zijn *Entrepôt*, zijn de *Brouckère-plein in den Morgen*, zijn *Wintermiddag* zijn even zoovele brokjes werkelijkheid, waarnaar men niet moede wordt te kijken omdat ze ons niet enkel vertellen het uiterlijk, maar van 't intieme zieleleven onzer stad.

Frans Gaillard daarentegen bezit niet de sereniteit, de kalmte, de rustige kracht van den heer Taelemans. Hij schijnt tot heden zich zelf nog te zoeken, maar dat tasten in 't onzekere is toch dat van den echten artist en men vindt geen enkel onder zijn doeken dat onze aandacht en zelfs aan onze sympathie niet verdient. Hij trilt van hartstochtelijke lust om te leven. Dikwijls ook

komt hij met een volkomen geslaagd werk voor den dag, zooals bijv.: 't geval is met zijn triomfboog, die door Sander Pierron, de kritikus der *Indépendance* terecht met de beroemde *Marmeren Poort* van Thaulow in verband gebracht is. Een uitstekend doek in een ander genre draagt den titel *Midi* en toont ons de werkers in de open lucht bij hun middagslaapje. Deze compositie verdient inderdaad allen lof; de houding der brave lieden is natuurlijk, naar 't leven genomen en met al de scrupuleuse zorgvuldigheid van een vriend der nederigen en der moeitevolle tobbers op 't doek gebracht. Uit zijn *Las d'aller*, *Claque-dents*, *Roulottes*, ademt een heel nobele, heel diepe sympathie voor al wat ellendig is en lijdt, en wat 't eigenlijk ambachtelijk kunnen betreft, maakt de heer Gaillard voor deze aangrijpende tooneelen reeds een zeer handig gebruik van de impressionistische procédés, vooral van die van Theo van Rijsselberghe.

Op deze zelfde expositie had Lemmen enkele zeer oorspronkelijk geteekende, gespierde portretten, die echter niet erg aantrokken door hun kleur.

Daarna heeft een ander schilders-trio de zalen van den Kunstkring in beslag genomen, te weten de heeren Marcette, Melsen en Merckaert. Marcette is een zeeschilder van allereersten rang. Sedert Artan heeft er geen met zooveel nauwkeurigheid en devotie, het spel van 't licht, de grillen der kleur, de subtiele schakeeringen en oneindige gradaties van de Noordzee met haar eeuwig-wisselende horizonten bespied en als een wellust voor onze oogen getooverd. In een wonderbaar mooie reeks akwarellen, een geheel, zooals we maar zelden te zien hebben gekregen, heeft hij de wolken en golven bezongen met de geestdrift van een dichter, met de virtuositeit van een technicus, die al de geheimen van zijn vak doorgrond heeft. Wat een weelderige en teedere harmonieën, wat een verscheidenheid en toch welk een homogeniteit in dat gedicht, dat even suggestief is en hallucinant, als 't schouwspel zelf, dat 't ons voor oogen toovert. Men zou uren vóór die schilderijen kunnen staan, waarin de schilder geslaagd is om iets te leggen van de vreemde, alles overheerschende bekoring, die op ons arme stervelingen wordt uitgeoefend door den Oceaan en die aanleiding gaf tot de legende der Sirenen. In dit opzicht is Marcette's *Noordzee*, bijna als een illustratie op de *Nordsee* van Heinrich Heine. Evenals de stof in dit geweldig lyriesch gedicht, hebben deze stukken al de wijde breedheid der drijvende wolken, Marcette's penseel regelt zijn rytmus naar dat der golven; zijn palet geeft op verwonderlijk schoone wijze weer de opaalkleurige schaapjes, de prachtig hoog opgetooide wolkgevaarten, het fluweelige van de deinende branding, die een zilveren franje langs onze kusten borduurt, heel den oneindig verscheiden aanblik van hemel en water, bij kalm weder en in den storm.

Maarten Melsen is de schilder van de Polderboeren aan de Schelde, ten Noorden van Antwerpen. Hij vertelt ons, met eenige karikaturale neigingen wellicht, van hun werk en hun vreugde, van hun bijeenkomsten en vergaderingen, van herbergtooneelen, van de wake aan den huiselijken haard, hun processies en hun kermissen. Die stukken, geborsteld in de volle pâte, borrelen en zieden net als 't leven zelf van die groote zware menschen, bezitters van dien vettigkleiïgen, aangeslibten grond. Er is iets van den bodem en ook iets van 't vleesch van al dat sappige en al dat vruchtbare, overgegaan op 't mollig palet van den schilder; zijn kleurvlekken liggen er dik op gesmeten en zijn penseel heeft de brutale exuberantie, het kernachtige, een beetje gewrongene en gedrongene, van die looze en oolijke kerels. Wellicht zouden we echter van hem ook een weinig meer vast ineengedrongen, geserreerde teekening mogen verlangen. Melsen's landelijke tafreelen komen ons vaak als zoovele pikante en humoristische schetsen voor, kluchtig maar uitstekend gedocumenteerd, met 't oog op later saam te stellen en te voltooien schilderijn. Men heeft dikwijls en m. i. terecht Melsen met Laermans vergeleken, onder dien verstande dat de een Jan die lacht is en de ander Jan die schreit. Beide neigen ze, door dat op zoek gaan naar 't karakteristieke, wat een kenmerkende eigenschap van al onze figuurschilders

is, naar die zekere overdrijving der leelijkheid hunner modellen, zoodat ze ons niet veel anders dan verdraaide monsters doen zien. In dit opzicht neigen ze beide naar Breughel en naar Teniers. Een vreemdeling die België alleen uit 't werk onzer schilders kende, zou zich allicht kunnen verbeelden dat onze landstreken uitsluitend bevolkt waren door bultige, bochtige mannekes en kromme, verdraaide ouwe moedertjes... een echte *Cour des Miracles,* van het blanke ras ! Op enkele, héel zeldzame uitzonderingen na, schilderen onze kunstenaars maar naar 't eerste beste model en als ze al eens een keus doen, zullen ze eer 't volmaakt leelijke dan 't volmaakt schoone kiezen !

Onder de best-geslaagde van deze tooneeltjes van Melsen noem ik zijn *Boerenbinnenhuis,* dat niet enkel onze aandacht verdient door de pittige behandeling, maar vooral door het treffend natuurlijke der houdingen. Die van den kwajongen bijv. die lui in een stoel ligt, is een ware vondst. Zijn *Boerengezin,* bestaande uit vader en moeder met hun elf kinderen, zou een goeie parodie kunnen zijn op de allegorie der vruchtbaarheid van Jordaens. In dit stuk zijn de lichaamsgewoonten, die zekere draai en zwaai, dat wat de schilders in hun dieventaal *la dégaine des rustres* noemen, vooral uitstekend weergegeven. De kinderen zijn naar 't leven gesnapt. 't Zelfde kan gezegd worden van de jongetjes op de Processie van St. Ambrosius. *Varkens* en *in den Stal*, openbaren in Melsen een dierenschilder die geroepen schijnt te zijn om in dit genre, op voorwaarde dat hij er zijn volle kracht aan wijdt, de traditie van Verwee en Stobbaerts voort te zetten. In 't kort, we staan hier tegenover een temperament van erkende kracht, van een oog, een poot, een meesleepende geestdrift, die inderdaad geheel en echt Vlaamsch zijn, maar waaraan men niets poëtisch, elegants of pathetisch vragen moet.

Merckaert gaat met reuzenschreden vooruit. Sedert enkele jaren al schilderde hij goeie schilderijen, maar zijn laatste zijn bijna volmaakt. Hij munt vooral uit in 't weergeven van verafgelegen stadsgedeelten, van de barrière, van de uiterst getrokken grenzen tusschen stad en land, van de buitenwijken, waar de werklui wonen, tot aan het plekje buiten den ouden wal waar een trekvaart in haar drabbig water de verwaarloosde oude krotten van de voorstad weerspiegelt, die toch niet zonder een zekere eigenaardig wilde bekoring zijn. Ook de heer Merckaert is van temperament en van ras een geboren schilder. In tegenstelling met Melsen assimileert hij zich niet enkel aan het schilderachtige van een oppervlakkig gezien decor, maar vertolkt hij ook de droomerige droefgeestigheid, de geheime gedachte, het mysterieuse, dat onder de oppervlakte der dingen ligt. De ziel die de een bijna aan zijn boeren ontzegt, heeft de ander tot in zijn oude, armelijke huisjes gelegd, — zijn verlaten kaden, zijn vervallen steegjes, en bij Merckaert wordt de zeer begaafde schilder nog verdubbeld en aangevuld door den dichter-kunstenaar.

IN DEN KUNSTKRING, JAN VAN DEN EECKHOUDT EN OMER COPPENS Uitstekend, in alle opzichten merkwaardig, die portretten van Jan van den Eeckhoudt. Deze schilder vat, begrijpt en assimileert zich geheel aan de menschelijke natuur. Hij heeft de gave der sympatie; hij bezit die objectiviteit, die meer en meer zeldzaam wordt onder onze artiesten, waarvan de meeste tot aan nevrose toe, subjectief zijn en zonder welke er geen ware kunst bestaat. Jan van den Eeckhoudt echter dringt binnen in zijn model, welke de leeftijd er ook van moge wezen. Hij noteert en verrast evengoed de aanbiddelijke onschuld van het kind, de koketterie van de vrouw, als de ernst van den grijzaard. Vooral hebben we bewonderd een buitengewoon mooi portret van Mevrouw Constantin Meunier, de echtgenoote van den grooten beeldhouwer, die haar man onlangs in het graf is gevolgd.

Omer Coppens munt uit in het oproepen van pittoreske stadshoekjes, op die uren die hij liefheeft om zekere metaalachtige tonen, die niet vrij van zekere hardheid zijn. In dezen toonaard hebben we vooral opgemerkt : *Amsterdam, In een Vlaamsche stad, Oud Huisje, Winterig hoekje te Brugge*, terwijl hij zich in zijn *Vesper* en *Devotie* boven

het eenvoudig pittoreske verheft en bereikt het dichterlijke — het ontroerende...

IN DE GALERIE ROYALE — Een Kunstkring, die betrekkelijk kort geleden, eerst voor zes jaren, is gesticht en die den naam van *den Klimop* (Le Lierre) draagt, vertoonde ons niet minder dan 116 nummers. Al te veel schilderijtjes. Hetzelfde oordeel zou van algemeene toepassing zijn op al onze kunstkringen : een al te koortsachtig-haastige productie, het angstig omkijken naar den buurman, behoefte aan reclame, vulgariteit der sujekten, brutaliteit in de factuur en over 't geheel weinig oorspronkelijkheid ! Maar heel weinig leuke, gezonde, vroolijke kerels, wiens werk u beet pakt, die u dwingen er voor stil te blijven staan en waarvan men zich gedwongen voelt te zeggen : « Dat is er ten minste eens een, die ons iets voorzet van zijn eigen gewas ! » In het algemeen zouden de meesten wellicht meer geschitterd hebben in 't beroep van metselaar of laarzenmaker ! Wat al onnoodigs, overbodigs en telkens weer op nieuw gezegds !

Onder die heele rommelzoo merkten we op de inzendingen van Bastien, hoewel zijn *Pachthoeven te Béziers* nu juist niet meetelden onder de beste stukken van dezen krachtigen en oprechten meester en vooral ook de amusante zedetooneelen uit het Brusselsche stadsleven van de Busschere.

G. E.

UIT PARIJS

DE NIEUWE REMBRANDT-ZAAL IN DEN LOUVRE — De Louvre heeft nu eindelijk zijn Rembrandt-zaal ! De stukken van den Meester, die eerst overal hingen verspreid en vervolgens over de drie kleine, aan Hollandsche kunst gewijde kabinetjes verdeeld waren, waar ze op geen heel goed licht hingen, zijn nu alle aan één en dezelfde wand, aan 't eind der groote galerij opgehangen, waarvan men het uiterste uiteinde afgeschoten heeft. Ze krijgen nu alle hun licht van boven en hoewel ze nog niet alle op manshoogte zijn gehangen, is de uitstalling er van toch zoo goed en voldoende als men in het oude lokaal verwachten mag. dat eerst later voor zijn tegenwoordig gebruik pasklaar gemaakt is, maar dat niet geschikt zal zijn om al de rijkdommen die 't bevat aan 't licht te brengen, zoolang het nog gedeeltelijk door de bureelen van het ministerie wordt ingenomen.

Men kan nu zien dat Rembrandt niet minder goed is vertegenwoordigd dan het meerendeel der andere groot-meesters in dit Museum, dat het voorrecht heeft om prachtige specimens van bijna alle scholen te bezitten : er zijn hier niet minder dan 23 stukken van den schilder bijeen ! Met inbegrip van een tweede lezing der Emmaüsgangers, waarvan de authenticiteit mij eenigszins twijfelachtig voorkomt, van een portret van Rembrandt's broeder, dat sterk gelijkt op een ander in den Haag en dat door graaf Potocki geleend is, vindt men verder nog werken uit zijn jeugd, uit zijn rijpe mannenleeftijd en het eind van zijn aardschen loop. De realistische en visionaire zijde van zijn talent treden er gelijk berechtigd op den voorgrond.

Onder het werk van vóor zijn dertigste jaar, zijn de twee kleine stukjes « peinzende Wijsgeer » vooral en terecht beroemd : er bestaan er maar weinige die zoo duidelijk de beteekenis openbaren die Rembrandt aan 't licht heeft verleend. Voor hem is het licht niet maar een eenvoudig pittoresk element, hij streeft niet enkel naar de weergave der natuurlijke schoonheid zijner effekten, zooals de overige Hollandsche meesters hebben gedaan, maar het dient hem vooral om uitdrukking te geven aan de ziel zijner personen, het is te gelijk reëel en onstoffelijk. Zie zijn twee filosofen ! De plaats der handeling is in alle onderdeelen dezelfde : een grijsaard naast een venster, waar een zacht daglicht binnen dringt. Het boek, dat hij las en overpeinsde heeft hij laten liggen, over hem aan den tegenovergestelden kant, is een groote wenteltrap. De figuur is klein, de uitdrukking wordt vooral door de houding aangegevenen en die houding is de banale der

overpeinzing. Waarom voelen we, zoodat er geen twijfel mogelijk is, op het eene stukje dat die overpeinzing kalm is en sereen, op het andere dat zij is somber en zorgvol? Dat is enkel omdat de verhouding tusschen schaduw en licht gewijzigd is : dáar een zonnestraal, die door de kleine ruitjes heendringt, de klaarheid door de ruimte spreidt en slechts een enge schaduwlijst overlaat, die haar omsluit, terwijl ze tegelijk het licht uit doet komen, hier de schaduw die grooter is geworden, die de luchtplek naar den achtergrond teruggedrongen heeft; de spiraal van de trap is nu bijna in 't midden van de compositie gekomen en ze opent van boven in een zwart, geheimzinnig angst-verwekkend gat. Op het voorplan dan de gloed van een haard, die door een vrouw wordt aangestookt, en een vage weerschijn in den schemer strooit. Voor Rembrandt was 't genoeg om de verlichting van het tooneel anders te maken en zoo ook de beteekenis er van te veranderen en niemand is er als die wonderdoener in geslaagd om 't zuiver ideale zichtbaar te maken.

Van 1637 is het kleine schilderijtje, met den engel Rafaël die Tobias verlaat. Het stukje is zoo savant gecomponeerd dat het niettegenstaande het fantastisch karakter van het onderwerp ons een gevoel van onmiddellijke werkelijkheid weet te geven. Van 1648 dateeren zijn Emmaüs-gangers, een werk te algemeen bekend en beroemd om er hier nog iets nader over te zeggen en de goede Samaritaan, een compositie, heel eenvoudig van gegeven, waaraan een vreemd licht, dat als door een rooden mist heenvalt iets geheimzinnigs verleent. De Bathseba in 't bad, de grootste maar niet de beste der Louvre-Rembrandts werd geschilderd in 1652. Het portret in buste van Hendrikje Stoffels, die klaarblijkelijk ook voor deze Bathseba heeft geposeerd, is ongeveer van hetzelfde tijdperk. Van de jaren 1657 en 1658 zijn twee mansportretten (Nrs 2551 en 2545) heel breed van factuur en intens van leven. Eindelijk komt dan de Mattheus van 1661, een tragische figuur, waarin men de krachtsinspanning leest van een geweten dat het verleden tracht te doen herleven; de evangelist luistert naar de stem, die in hem spreekt, niet naar die van buiten tot hem komt zooals de geheel conventioneele engelen-figuur die gecenseerd wordt hem te bezielen, ons zou doen vermoeden.

Verder zijn er niet minder dan vier van Rembrandt's eigen portretten, twee ervan zijn van 1633 gedateerd en in beide toont de kunstenaar een zekere koketterie, niet enkel in zijn elegante kleeding, maar ook in de wijze waarop hij is gekapt en de houding van 't hoofd; op een derde portret van 1637, is hij al eenvoudiger geworden, natuurlijker ook en meer klaar bewust van zijn eigen persoonlijkheid. Het laatste is van 1660, een der meest bewonderenswaardige afbeeldingen van den ouden meester; ontdaan van alle behaagzucht, door het publiek verlaten, geruineerd, maar meer dan ooit bewust van eigen kracht, forsch en machtig, met een zekere vriendelijke goedheid in die ruw gehouwen trekken.

De Rembrandts beslaan een heele muurvlakte van de zaal; op die daar tegenover heeft men al de werken vereenigd, die van ver of nabij eenigszins met den meester in verband of betrekking staan. Een Pilatus die zich de handen wascht van Honthorst is niet anders dan een licht en donker effect. Lievens, die te gelijk met den jeugdigen Rembrandt een zekeren tijd de gunst van het publiek gedeeld heeft, wordt door een Visitatie vertegenwoordigd, die niet de gewone kenteekenen vertoont van Hollandsche kunst en erg na de acadamie riekt. Gerard Dou, die zijn leertijd bij Rembrandt doorbracht, is daar met een zijner best bekende en bewerkte stukken *de Waterzuchtige Vrouw*, maar hoezeer komt deze verzorgde, gelikte, koude schildering ons hier voor zonder geest en leven, niettegenstaande de nauwkeurigheid in het detail! Overigens staan al de leerlingen van Rembrandt zoo ver van hem af dat ze zich in een andere wereld schijnen te bewegen. De meest beroemde hunner, Bol, toont ons een filosoof in meditatie die niet veel anders is dan een stilleven, in de uitvoering maar middelmatig en ontdaan van allen dieperen zin. Flinck geeft maar een zeer middelmatige weergave van een van zijns meesters superbe etsen : *De Verkondiging aan de Herders*. Van den Eeckhoudt

met zijn *Anna, die haar zoon aan den Heer opdraagt*, nadert iets dichter bij Rembrandt wiens hel-donker hij zich tracht eigen te maken, maar slaagt er alleen in om aan zijn werk een schijntje van geheimzinnigheid te geven. Alle willen ze de dienende geesten des meesters dwingen om ook hen te dienen maar tevergeefs, want hij, en hij alleen, kent het tooverwoord dat hen tot gehoorzamen dwingt.

Bij het binnenkomen van de zaal behelzen beweegbare kaders uitstekende reproducties naar schilderijen van Rembrandt, naar chronologische rangorde geschikt, de meeste naar fotografieën van Braun en andere ontleend aan het mooie werk van Bode.

JACQUES MESNIL.

UIT ROTTERDAM

ROTTERDAMSCHE KUNSTKRING — KEUZE-TENTOONSTELLING VAN NEDERLANDSCHE PORTRETKUNST DER LAATSTE VIJFTIG JAREN (16 MAART-14 APRIL)

Dit was een mooie tentoonstelling en leerrijk in hooge mate. Men kan zeggen, dat het noodzakelijk was, dat wat de Haagsche Kunstkring eenige jaren geleden voor het zeventiend'eeuwsche portret gedaan heeft, nu ook eens voor het moderne gebeurde. Een uitteraard veel minder-gemakkelijke taak, waarvan echter het bestuur van den Rotterdamschen Kunstkring, dank zij ook de welwillende medewerking der bezitters van artistieke portretstukken, zich met eere gekweten heeft.

Het was noodig, dat dit eens gebeurde. Want veronderstel, dat een vreemdeling u vraagt, welke in ons land de portretschilders zijn, d. w. z. zij die hoofdzakelijk dit vak beoefenen en als zoodanig officiëel bekend staan, dan is het antwoord niet moeilijk. Dan noemt ge Haverman, de Josselin de Jong, Kamerlingh Onnes, Thérèse Schwartze, Toorop, Jan Veth, Jozef Israëls desnoods en enkele anderen, onpartijdig en in alphabetische volgorde en laat het den vrager over, volgens smaak of inzicht, deze namen naar welgevallen te schikken. Maar als u gevraagd wordt, of er in Holland een portretkunst bestaat, d.i. een samenhangende kunst met eigenaardig nationaal karakter, die zich b.v. eenigszins aansluit aan de groote traditie der zeventiende eeuw, zooals dat bij het landschap het geval is, dan is het antwoord minder gemakkelijk, al mag men, in aanmerking genomen de raseigenschappen onzer schilders, een in technisch opzicht betrekkelijk hooge middelmaat aannemen. A priori zou men geneigd zijn te meenen, dat aarzelen in dit geval een « neen » beduidt. Maar men heeft toch niet het recht, dit beslist uit te spreken, alvorens men tot oordeelen in staat gesteld is. En wie weet ? Wie kan gissen, welke gemeenschappelijke karaktertrekken nog aan het licht zouden komen, als men eens een goede hoeveelheid goed werk bij elkander zag. Portretten komen heel wat minder voor den dag dan landschappen, die men op iedere algemeene en op honderdeneen afzonderlijke tentoonstellingen « in Hülle und Fülle » genieten kan. En een vergelijking uit herinnering van wat men zoo nu en dan in geheel verschillend interieur te zien krijgt, is allesbehalve betrouwbaar.

Hier kon men vergelijken ! Ik begon met te zeggen, dat het een mooie tentoonstelling was. Een groep van zeven portretten van Jan Veth, zes van Haverman, drie van Toorop (want de *Gezusters Hall* en het kamerinterieur met *Mevrouw Toorop* tellen als portretten niet mee), vier van Vincent, waaronder twee zelfportretten, drie van Kamerlingh Onnes, een geheele groep van Maris-princesjes in conterfeitsel, drie oude portretten van Thijs Maris, benevens zijn fascineerend zelfportret, zelfportretten van Breitner, Tholen en de Zwart, kostelijke kindertjes van Blommers, het buitengewone vrouwenportretje van Meiners, stoer, karaktervol werk van Neuhuys, om maar eens een greep uit het vele te doen. Of er een portretkunst in Holland bestaat ? Wordt het antwoord niet gegeven door de bijna negentig nummers van den catalogus, waaronder zóóveel voortreffelijks ? En dan slechts schilderijen

en aquarellen. Geen teekeningen, noch van Veth, noch van Toorop, noch van Haverman. En Thérèse Schwartze, of men er van houdt of niet, maar matig vertegenwoordigd !

Maar — na de eerste omwandeling, waarbij men veel te bewonderen en weinig te verwerpen vindt, als men de onderscheiden indrukken tracht te schiften en van het individueele tot het algemeene te komen, dan verdringen zich de bedenkingen. Hoe groepeert zich dat alles nu; waar is de eenheid, die het samenhoudt, waar is de traditie, de school ? Zou men de meeste van deze Hollandsche portretten midden in een collectie buitenlandsche even onfeilbaar eruit halen, als men het een Hollandsch landschap doet ?

Om de waarheid te zeggen, de « invloedenjagers » konden hier in grasduinen gaan. Wat invloeden, wat reminiscensen al niet ! Middeleeuwsche en zeventiend'eeuwsche (Hollandsche niet alleen) tot Japansche toe. En dat is het eigenaardigste nog niet, maar de heterogene opvattingen ! Een portret moet in het uiterlijk het innerlijk wezen van den mensch aan den dag brengen. Als men van een bepaalde portretkunst in een zekere periode spreekt, veronderstelt dat eenheid van principe, van opvatting ; een visie, oppervlakkig of diep, al naar den aanleg van den waarnemer, maar een bij allen gelijksoortige. En in onze hedendaagsche portretkunst ? Ongedwongen eenvoud naast geraffineerde berekening, burgerlijke gelikte gladheid en chique bravour naast heftig anarchisme, « physiologisch » en « psychologisch » impressionisme, zonder en met coloristische « Bestrebungen ». Een vergedreven eclectisme, dat iets Duitsch zou hebben, als het niet stiller, ingetogener, voornamer was.

Is dit nu een algemeen verschijnsel in de geheele moderne portretkunst ? Zou in de Engelsche b. v. de traditie van de groote school der late achttiende eeuw niet meer waar te nemen zijn ? Wat ons aan reproducties van Engelsch werk onder de oogen komt, doet beslist het tegendeel vermoeden. Het moge verslapt en verwaterd zijn (daarom gaat het hier niet), maar daar is, dunkt mij, principe ; een ondefiniëerbaar iets, dat de Engelsche portretten onder honderden doet herkennen. Het is waar, dat volks- en klasse-type in dit geval mede van gewicht zijn.

Was er dan van iets traditioneels niets meer te bespeuren, was dat al verdwenen vóór de periode der laatste vijftig jaar, die hier gerepresenteerd was ? Inderdaad neen : in de oudere portretten, in de burgerlijke salon-ovaaltjes van Jacob Maris (o. a. het portret van Mevrouw J. M.), van Albert Neuhuys, van Sadée, van Meiners, in de drie vroege Israëlsen, in het groote damesportret van Fridolin Becker, — daar leeft het nog onmiskenbaar. Nu denke men niet aan de zeventiende eeuw ; in geen van deze conterfeitsels misschien is iets grootsch, maar in alle is iets *van-zelf-sprekends !* Geen van deze schilders heeft naar zijn point de vue gezocht. De menschen zijn niet gedraaid en gekeerd, van links naar rechts, voordat de portrettist tevreden was. De meesten hebben geen « houding », zal men zeggen. Mogelijk niet, maar hun is tenminste geen houding opgedrongen. En in de portretkunst is « gewoonheid » een hooge deugd.

Deze eenvoudige, klein-burgerlijke traditie gaat dóór tot op den huidigen dag in bijna alle huiselijke portretten, door schilders buiten het eigenlijk vak « voor eigen gebruik » vervaardigd. Maar tegenover dit huiselijk portret uit genegenheid staat het maatschappelijk portret op bestelling geschilderd. Daar (en dat toch alleen is eigenlijke portrettage) niets dan opzettelijkheid, berekendheid. Hiermee wil van de kwaliteit van het werk niets gezegd zijn ; de straffe karakteristiek van Toorop, de diepe psychologie van Veth, het fijne kleurgevoel van Haverman is daar niets minder om.... Ook is het wel duidelijk, dat hier maatschappelijke oorzaken, geheel buiten de artisten om, het versterven der traditie bewerkt hebben. Er is in ons land geen klasse van menschen meer, die aan geschilderde conterfeitsels behoefte heeft. Het fotografie-toestel heeft den schilder vervangen. Geschilderde portretten blijven uitzondering en luxe. Dat dit het werk aan te zien is, is waarlijk niet te verwonderen. Veeleer, dat afgezien van dit alles, het meeste zulke voortreffelijke kwaliteiten vertoont.

In de tweede helft der maand April had de firma Wed. C. G. Kleykamp een verkooptentoonstelling georganiseerd van Japansche en Chineesche kunstvoorwerpen. De catalogus bevatte een aardige beknopte inleiding over Japansche kunst van J. A Loebèr Jr.

ROTTERDAMSCHE VEREENIGING « VOOR DE KUNST » TENTOONSTELLING VAN SCHILDERIJEN, AQUARELLEN, WASKRIJTTEEKENINGEN VAN VINCENT VAN GOGH EN FLORIS VERSTER EN BRONZEN VAN CHARLES VAN WIJK (30 MAART-7 APRIL)

Van Vincent dertien werken uit zijn Brabantschen, Haagschen en Franschen tijd, die hem zeer voldoende karakteriseerden; alsof in plaats van het toeval, de bedoeling van zijn werk een overzicht te geven, de stukken had bijeengebracht. Een paar stillevens (*de Ratten* en de schitterende *Groene Papegaai*) geven wel het hoogste te zien, waartoe hij op dit gebied in staat is; de groote *Wever* van den Heer Gieseler is misschien de rijpste, de bezadigste-van-voordracht, dien hij ooit geschilderd heeft, de in goud-bronzen toon gehouden *Laan* was een goed specimen van zijn Brabantsche landschappen, terwijl de eenvoudige, open *Jardin des Fleurs* en de gecompliceerder, groengouden *Soleil du Midi* waardig de Fransche vertegenwoordigden. En de *Sterren*, hoe men daarover ook moge denken, — ze getuigen in elk geval van zijn hemelbestormend verlangen naar het onbereikbare.... Behalve dat de Fransche werken geen distantie genoeg hadden, kwam alles in het mooie, warmblanke licht van het zaaltje uitstekend tot zijn recht.

Vincent van Gogh en Floris Verster zijn onvergelijkbaar. Verster, hoe voortreffelijk schilder ook, beweegt zich op een geheel ander, laat ons maar zeggen lager plan dan Vincent. Waar de een ophoudt, begint de ander pas. Zij raken elkander niet. Daar elk bovendien een eigen wand in beslag nam, behoefde het eene werk het andere niet te hinderen.

De dertien Versters gaven geen overzicht van het œuvre van den schilder. Van de bonte groote bloemstukken, waar in joligen overmoed de felste kleuren tegen elkaar gezet zijn, was er jammer genoeg geen een. Maar zes stukken van jongen datum uit zijn atelier deden zien, waarmee hij zich nu bezig houdt en aardig was het op te merken, hoe naast zijn zorgvuldige, haast-angstvallige « japaniseerende » manier, zijn oude, impressionistische werkwijze zich rustig blijft voortbewegen. Naast de geduldig en zorgvuldig geconterfeite *Eieren* met hun nauwelijks waarneembare kleurnuancen de breedgeborstelde sneeuwstudie, waarin de kleurtegenstellingen op het felst tegen elkander uitgehaald zijn! Dit is trouwens niets nieuws. Het zijn nog altijd de twee antipodische neigingen, die hem van den beginne af nù den eenen dàn den anderen kant opgetrokken hebben.

Bij de firma Oldenzeel exposeerden in de maand April A. Coert schilderijen (oude stadshoekjes, tuintjes en dgl.) en Aug. Falise bronzen, boetseerwerk, medailles en plaquetten. R. J.

KUNSTVEILINGEN

VEILING VAN OUDE SCHILDERIJEN UIT DE VERZAMELINGEN JOS. MONCHEN IN DEN HAAG, Vte DE RUFFO BONNEVAL TE BRUSSEL E. A. BIJ FREDERIK MULLER & Co TE AMSTERDAM 30 APRIL — 2 MEI 1907

Een belangrijke veiling van over de 500 stukken waaronder verscheiden goede zeventiend'eeuwsche en enkele belangrijke zestiend'eeuwsche.

Onder de laatste trok op de kijkdagen wel het meest de aandacht het kleine paneeltje van den ouden Brueghel: de door Vorsterman gegraveerde en door Brueghels jongsten biograaf, Romdahl, verloren gewaande gapende boer. Onder de primitieven de namen van Lancelot Blondeel, Cornelis Engebrechtsz (een leelijke Beweening, zeker niet van dien meester maar veel punten van overeenkomst vertoonend met de Beweening

die in Karlsruhe onder nº 136 als Keulsch beschreven wordt) en Gossaert. Aan den laatste was een mooie Maria met het kind dat in de opgeheven hand een appel hield, toegeschreven. Jacob Cornelisz. van Oostzanen had wel nooit iets te maken met het sierlijke, veeleer Antwerpsche stukje : Maria met het kind tusschen Catharina en Margaretha. Aan een Fransch vroeg meester werd het goede portret van een grijsaard toegeschreven dat op de tentoonstelling van Fransche primitieven zich bevond en wel aan Nicolas Froment gegeven wordt.

Van de zeventiend'eeuwers noemen we nog slechts de goede stukken van van Goyen (nº 82), Ravesteyn (nº 155), Verspronck (nº 180) en J. Victors (nº 183), om weder te eindigen met eenige der hoogste prijzen.

Lancelot Blondeel, nº 2, *Heilige Familie en Heiligen*, *f* 2875; Cornelis Engebrechtsz, nº 8, *Beweening*, *f* 3250; Fransch primitief (Nicolas Froment ?) nº 21, *Mansportret*, *f* 2600; Jacob Cornelisz van Oostzamen, nº 28, *Maria met Kind tusschen twee Santinnen*, *f* 2100; J. de Baen, nº 42, *portretten van een heer en een dame*, *f* 2925; nº 43, *portretten van Albert Nicolaas van Scheyen en Anna van Scheyen*, *f* 3225; P. Franchoys, nº 78, *Mansportret*, *f* 3300; Jan van Goyen, nº 82, *Gezicht op Dordrecht*, *f* 8100; B. van der Helst, nº 92, *portret eener oude dame*, *f* 4450; M. Hobbema, 95bis, *de bouwvallen van het Huis Kostverloren bij Amsterdam*, *f* 18.900, nº 66, *Hollandsch landschap*, *f* 6600; M. D'Hondecoeter, nº 98, *vogel-twist*, *f* 2900; E. H. van der Neer, nº 130, *een partij kaart*, *f* 3500; A. van Ostade, nº 135, *Intérieur*, *f* 2550; nº 136, *het belangwekkend verhaal*, *f* 2750; J. A. Ravesteyn, nº 155, *damesportret*, *f* 4000; S. Ruysdael, nº 157, *het Spaarne*, *f* 3100; D. Teniers de Jonge, nº 170, *de Zanger*, *f* 4100; E. van de Velde, nº 173, *Hollandsch landschap*, *f* 2250; J. A. Verspronck, nº 180, *mansportret*, *f* 18.200; J. Victors, nº 183, *mansportret*, *f* 4100. De meeste der hier genoemde nummers zijn in de zeer fraai uitgegeven catalogus gereproduceerd.

BTS.

BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

Mr WILLEM BILDERDIJK ❧ UITGEGEVEN OP MACHTIGING DER BILDERDIJK COMMISSIE A. D. MCMVI ❧ BOEKHANDEL v/h HÖVEKER & WORMSER, PRETORIA-AMSTERDAM-POTCHEFSTROOM

DIT ter gelegenheid der herdenking van Bilderdijks honderdvijftigsten geboortedag uitgegeven gedenkboek, komt ons ter bespreking der uitvoering belangrijk genoeg voor.

Het is met de, alreeds bekend geworden, van Amerika afkomstige « Cheltenham » letter gedrukt, door de kunstzinnige Amsterdamsche firma Ipenbuur & van Seldam. Dit reeds zou aanleiding zijn, iets goeds te verwachten, temeer waar de Heer J. W. Enschedé, bekend door zijn typografische studies, de leiding van het typografische gedeelte op zich nam.

De Heer Enschedé deed een goed werk, de consequenties die hem bij de verzorging van dit boek leidden te publiceeren, omdat deze ook bij andere uitgaven van nut kunnen zijn, maar toch hopen we, dat niet bij voortduring het publiek een dergelijke toelichting zal behoeven. Aan het slot van zijn typografische toelichting, in het aanhangsel van dit boek zegt de heer Enschedé o. m. : « Dat dit boek typografisch als kunstuiting voor de praktijk in elk opzicht geslaagd is, worde niet meer beweerd. Er is gewerkt moeten worden met spoed, met haast en bij gevolg niet immer nauwkeurig en consequent. De tijd drong, waardoor zelden gelegenheid was met de auteurs in overleg te treden. » En iets verder : « Veel is er overlegd en geraadpleegd om aan dit boek een uitwendigen vorm te geven, die, zonder schade te doen aan de practische waarde als leesboek en daarbij blijvende binnen de eischen, die de Cheltenham stelt, overeenkomstig de moderne opvattingen van typografische ordonnantie zou zijn. »

Dat het bij een boek met opstellen van verschillende auteurs lang niet gemakkelijk

was eenheid te brengen, ligt voor de hand en het is daaraan zeker ook te wijten dat de op kunstdrukpapier gedrukte illustraties, niet achter in het boek bij elkaar geplaatst zijn, wat mijns inziens verkieslijker geweest ware, te meer waar ze nu toch evenmin te vinden zijn bij de bijbehoorende tekst.

Ik acht het te ver gedreven, waarschijnlijk uitsluitend uit optische overwegingen, steeds een hoofdstuk te doen beginnen op 'n rechtsche pagina; zoodoende komt er noodeloos een onbedrukte bladzijde, wanneer het vorige hoofdstuk op 'n rechtsche pagina eindigt.

De Heer Wormser had de lang niet lichte taak de versieringen, (titelomraming, kopvignetten, sluitlijnen, enz.) te teekenen waarvan het totaal aspect diende te zijn overeenkomstig dat van het zetsel. Hij is hierin zoover mogelijk, goed geslaagd, en de om de opschriften fijn geteekende bloemmotiefjes, hebben ook dit voor, dat zij dezelfde scherpte bezitten, als de onberispelijk zuivere drukletter, en zoodoende de eenheid van schrift en versiering bevorderen.

De opschriften van de verschillende hoofdstukken zijn blijkbaar eerst gezet en daaromheen de versieringen aangebracht wat, hoewel deze manier van doen overigens zeer goed kan zijn, hier misschien aanleiding heeft gegeven tot de minder organische ontwikkeling van sommige motieven, die daardoor wel eens wat te veel met cirkeltjes aangevuld moesten worden, om een gesloten aspect te geven. Sommige kopvignetten zijn bijzonder geslaagd en ook de titel, die omdat de letters van een grooter soort genomen konden worden, een marquanter ornamentatie mogelijk maakte.

De Heer Enschedé heeft in zijn bovengenoemde typografische toelichting aangegeven dat de marge-verdeeling der bladzijden respectievelijk van rug, boven, buiten en onder is als 2, 3, 4 en 5. Dat is een zeer goede verdeeling van het wit om de bladspiegel, maar deze verhouding is ook op de bandversiering doorgevoerd, een overdreven consequentie, wijl de redenen waarom die verhouding vereischt wordt op de bedrukte pagina's, n. l. om deze tot elkaar te doen naderen, voor den band niet gelden. De band verkrijgt hierdoor met zijn in den linker bovenhoek gerukt middenvlak, en dit weder omgeven door telkens van breedte verschillende banden een minder schoon aanzien.

Ongeacht deze aanmerkingen aarzel ik niet, dit boek in velerlei opzichten typografisch goed geslaagd te noemen, waartoe zeker de welbegrepen samenwerking van verzorger, teekenaar en drukker niet weinig heeft bijgedragen en niet minder het lettertype, dat ik in een volgend artikel uitvoerig hoop te behandelen.

Krommenie '07. S. H. DE ROOS.

REMBRANDT-PRENTENBOEKEN

REMBRANDT DES MEISTERS GEMÄLDE IN 565 ABBILDUNGEN MIT EINER BIOGRAFISCHEN EINLEITUNG VON ADOLF ROSENBERG ZWEITE AUFLAGE STUTTGART UND LEIPZIG, DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT. 1906

Overvloedige illustratie wordt in onzen tijd voor iedere uitgave over kunst meer en meer een vereischte. Het publiek leest tóch geen beschouwingen over kunst, zeggen de uitgevers, en dan worden boeken en tijdschriften maar met platen volgepropt, en allicht wordt er dan een auteur gevonden, die daar, voor den vorm, enkele bladzijden bij schrijven wil.... Op die wijze toch worden heden ten dage een groot aantal tijdschriften en « prachtwerken » samengesteld, en het publiek koopt, koopt, ... als het maar veel prentjes te zien krijgt.....

Maar wanneer die prentjes dan met zorg gekozen, behoorlijk gerangschikt, goed uitgevoerd en tot billijken prijs verkrijgbaar zijn, kan een dergelijke uitgave ook aan vaklieden groote diensten bewijzen. Dit is het geval met hooger gemeld boek, dat in handig formaat en vrij scherpe autotypieën, de groote meerderheid van Rembrandt's schilderijen afbeeldt.

Niet steeds zijn wij het eens met de keuze der gereproduceerde werken, en ook niet met de voorkeur die aan sommige stukken, door grootere afmeting der plaat, gegeven wordt. Maar... dit wordt natuurlijk een kwestie van persoonlijken smaak, waarover bezwaarlijk valt te redetwisten.

Over 't algemeen heeten wij de uitgave uitstekend geslaagd, en wenschen wij haar een ruime verspreiding toe.

REMBRANDT VAN RIJN (20 TEEKENINGEN, IN TWEE PORTEFEUILLES) MARTINUS NIJHOFF 'S GRAVENHAGE

Het is ons niet zeer duidelijk wat de firma Nijhoff met de uitgave van deze twee reeksen teekeningen bedoelt, tenzij het er alleen om te doen was enkele platen uit haar bekende, kostbare teekeningen-uitgave in het bereik van het groote publiek te brengen, nu de algemeene belangstelling voor den meester door de Rembrandt-feesten weer eens werd opgewarmd....

De kwaliteit van de hier geboden reproducties is voortreffelijk. Het uitzicht, de kleur der origineelen wordt met de grootste nauwkeurigheid weergegeven, en menig blad zou tot wandversiering kunnen dienen. Maar men vraagt zich te vergeefs af, op welken grond juist *deze* platen en geene andere hier vereenigd werden, door wie en met welk doel deze keuze werd gedaan; opvallend is ook het ontbreken van iedere aanduiding omtrent de voorgestelde onderwerpen, de tijd van hun ontstaan, de plaats waar de origineelen zich bevinden, enz. De firma Nijhoff, die toch genoeg connexies met uitstekende Rembrandt-kenners heeft, had er o. i. moeten voor zorgen, dat hare uitgave niet zonder critische toelichting in de wereld trad.

THE ETCHINGS OF REMBRANDT BY P. G. HAMERTON WITH FIFTY FACSIMILES IN PHOTOGRAVURE AND AN ANNOTATED CATALOGUE OF ALL REMBRANDT'S ETCHINGS BIJ CAMPBELL DODGSON LONDON, PUBLISHED BIJ SEELEY & Co LTD, 38 GREAT RUSSELL STREET, 1905

Een statige, kostbare uitgave, waarvan de prachtige, op de grootte der origineelen, in fotogravure uitgevoerde platen, tot de beste reproducties behooren, die ons van 's meesters werk bekend zijn. Er is waarlijk een geoefend oog toe noodig, om deze op zwaar van Gelder getrokken afbeeldingen van de oorspronkelijke afdrukken te onderscheiden; de 100 gulden prent b. v. (naar 't exemplaar van het British Museum, tweede staat) is verbazend. Bovendien is dit niet een zoo maar op goed geluk saamgeraapte verzameling; een uitgebreide studie over Rembrandt's etsen door P. G. Hamerton gaat de platen vooraf, terwijl het boek besloten wordt door den wetenschappelijken Catalogus der etsen van Campbell Dodgson. Een in alle opzichten bruikbare uitgave dus, een waardige verschijning in de Rembrandt-literatuur der laatste jaren. B.

DE KUNSTCHRONIK van 3 Mei bracht een niet alledaagsche mededeeling. D[r] Bredius, die met een ongewoon gelukkige hand al zoo menig werk der oude kunst uit de verborgenheid aan het licht heeft gebracht, heeft weder een hoogst belangrijke ontdekking gedaan, waarvan hij zelf in bovengenoemd weekblad verslag doet. Hij heeft namelijk niet minder dan een onbekend schilderij (het 36[e]) van den *Delftschen Vermeer* opgespoord — of liever het is hem op verrassende wijze toevallig onder de oogen gekomen.

Onlangs, zoo ongeveer schrijft hij, bracht hij een kort bezoek aan Brussel. Een vriendelijk landgenoot aldaar woonachtig had D[r] Bredius geschreven, of hij geen lust had zijn verzameling teekeningen van Rembrandt eens te komen zien.

In de woning van den gelukkigen bezitter eener belangrijke verzameling oud-Hollandsche teekingen, werd D[r] Bredius', aandacht getrokken door een reeks goede oude schilderijen, eenige portretten van den Middelburgschen schilder Simon Mesdach, een Brekelenkam enz , toen plotseling zijn oog viel op een klein, hoog hangend schilderijtje. Hij vroeg of hij het eens mocht afnemen, daar het hem zeer fraai scheen. En het bleek inderdaad buitengewoon fraai.

Men behoefde hier niet lang te twijfelen. De dame van den Boedapester Vermeer had ook hiervoor gezeten. Zij zit op Vermeer's stoel met de leeuwenkoppen en groote koperen spijkers. Zij draagt een zonderling pyramide-vormig hoofddeksel, van grijs vilt

met bruine strepen, op het eenigszins naar rechts gewend hoofd. De jonge vrouw is gekleed in een gedempt blauw-groen gewaad met groote manchetten van wit bont en breede zoomen van bont op de borst. Haar beide handen rusten op een balustrade of tafel. In de hand houdt zij een licht-bruine fluit. Het jakje is aan den hals eenigszins uitgesneden, een witte doek, die in breede vouwen om den hals is geplooid, komt er uit te voorschijn.

Een gobelin met groene en gele vage bladeren-ornamentatie, van andere Vermeer's bekend, vormt den achtergrond. De eene wang en het voorhoofd zijn in schaduw gehouden, Vermeer's teere, doorzichtige schaduw, terwijl de linkerwang door het licht wordt beschenen. Ook de roode lippen van den half geopenden mond zijn sterk verlicht.

Vermeer's helder lichtspel is hier wonderlijk mooi. Het maakt dit kleine schilderij tot een groot kunstwerk. Ook de peinzende plaats-uitdrukking van het kopje heeft veel bekoring. Het bekende pointillé ontbreekt hier ook niet. Het schilderij is even groot ongeveer als de Kantwerkster in het Louvre. Maar terwijl deze zeer licht van toonaard is, is de nieuw-ontdekte Vermeer krachtiger en dieper. Het schilderij is in uitmuntenden toestand, de vernis behoeft slechts geregenereerd te worden. Zoodra deze operatie heeft plaats gehad, zal de eigenaar wel goedvinden dat het werk wordt gereproduceerd om zoo den roem van Vermeer ook door dit werk te helpen verbreiden.

Gedurende den zomer zal het Mauritshuis den nieuwen Vermeer van den eigenaar in bruikleen ontvangen. Dr Bredius' verrassende vondst zal daar ongetwijfeld groote belangstelling vinden.

J. C. G.

INHOUD VAN DEEL XI

(ZESDE JAARGANG — EERSTE HALFJAAR — 1907)

KUNSTBERICHTEN

BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

PLATEN

N. B. De cijfers met * gemerkt geven de bladzijden aan tegenover dewelke de platen buiten tekst moeten tusschengevoegd worden.

Tekstversiering in hout gesneden door Ed. Pellens.
Omslag in hout gesneden door G. W. Dijsselhoff.



Gedrukt door
J.-E. BUSCHMANN
te Antwerpen.